This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Deutsche Dramaturgie

Erster Band

Hebbels Dramaturgie

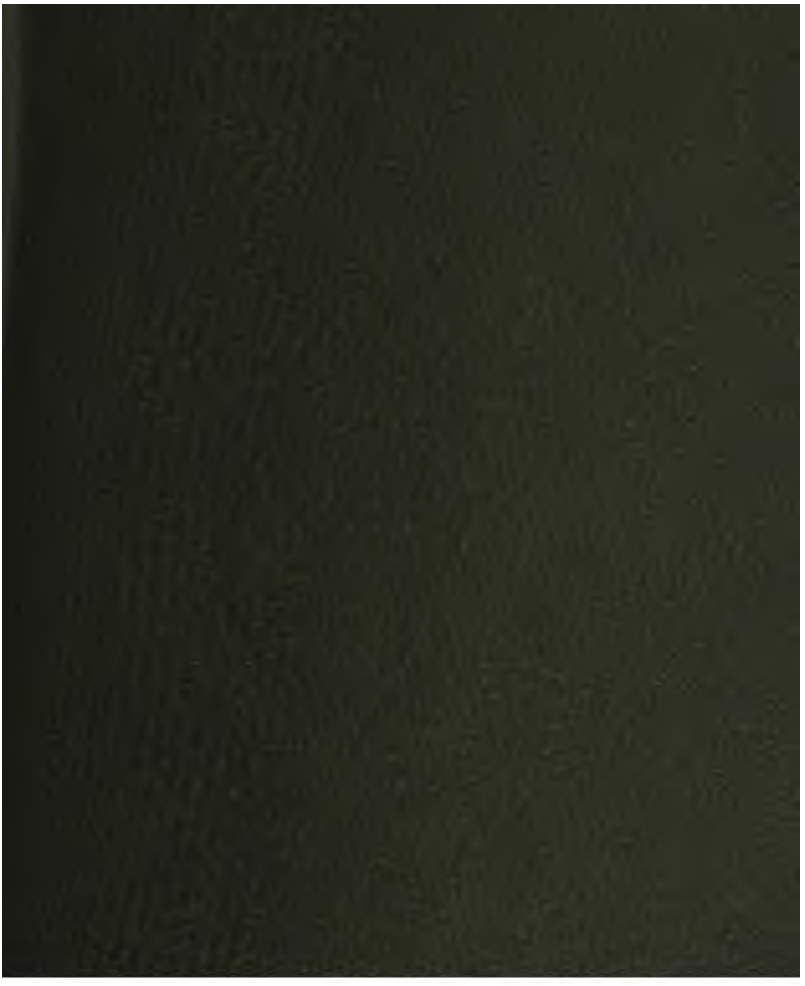
herausgegeben

von

Wilhelm von Scholz

München und Leipzig bei Georg Müller

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY



Hebbels Dramaturgie

Deutsche Dramaturgie

herausgegeben

von

Wilhelm von Scholz

I. Band

Hebbels Dramaturgie

München und Leipzig
bei Georg Müller
1907

Hebbels Dramaturgie

Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Hebbels,

gesammelt und ausgewählt

von

Wilhelm von Scholz

München und Leipzig
bei Georg Müller
1907

120727

LIBRARY
LELAND STANFORD JUNIOR
UNIVERSITY

Vorwort

In der vorliegenden Sammlung „Deutsche Dramaturgie" sollen die theatralischen Schriften und Aussprüche unserer bedeutenden Dramatiker, in Einzelbänden, so zusammengestellt werden, daß der Leser sich ohne zeitraubende wissenschaftliche Vorarbeiten genau über das bewußte Verhältnis der Dichter zu ihrer Kunst unterrichten und sich die Erkenntnisse, zu denen sie schaffend gelangten, nachprüfend aneignen kann. Daß die größten Vollendungen der dramatischen Kunst nicht nur an die ursprüngliche Begabung und das starke Temperament, sondern gleichermaßen an den hohen Intellekt und die volle Beherrschung der künstlerischen Technik wie des ganz gewöhnlichen Theaterhandwerks gebunden sind, bezweifelt heute niemand mehr. Dennoch aber fehlt gerade in den Kreisen, die zuerst auf das Schicksal eines dramatischen Werkes Einfluß üben, in der Kritik und dem hauptstädtischen Theaterpublikum Kenntnis und Verständnis der rein künstlerischen Grundbedingungen und formalen Aufgaben des Dramas, ohne die das ernsthafte Beurteilen eines Bühnenkunstwerks — sowie das naive Aufkommenlassen des unmittelbaren Eindrucks verloren gegangen ist — völlige Illusion wird. Weder in der Musik-Kritik noch in der Kritik der bildenden Künste werden heute so unbegründete, die Bedingungen der Kunst so weit ignorierende Urteile ge-

wagt wie beim Drama, das in einer Weiſe ſtofflich geſehen wird wie Werke der bildenden Kunſt kaum vor Jahrzehnten. —

Die „Deutſche Dramaturgie" will für weitere Kreiſe eine Erziehung zum Verſtändnis des Dramas ſein, indem ſie die großen Dramatiker ſelbſt von ihrem Wollen ſprechen, ihre künſtleriſchen Abſichten darlegen, ihr Verhältnis zu den Vorgängern, zu ihrer Zeit, zu Stoff und Form klarſtellen läßt. Sie führt damit offenbar mehr an die Quelle als die Lehrbücher dramatiſcher Technik, die faſt immer das Thema ſyſtematiſieren, während hier die am eigenen Schaffen erlebte Einzelbeobachtung, die treffende Formung einer Erkenntnis, die in langem Ringen mit beſtimmten konkreten Hinderniſſen gewonnen wurde, überwiegen wird. Wobei der Vorteil ſicher größer iſt als die allerdings auch vorhandene Gefahr, daß der Schaffende durch ſubjektiv-perſönlichſte Artung, die er als allgemeines Geſetz ausſpricht, gelegentlich verwirren kann. —

Die „Deutſche Dramaturgie" erwartet als ihre Leſer nicht nur das theaterintereſſierte Publikum, ſondern vor allem auch Theaterleiter, Regiſſeure, Schauſpieler und Bühnendichter.

*

Der erſte Band bringt das dramaturgiſche Geſamtwerk Hebbels. Da das Unternehmen ſogleich lebendig wirken und an dem Weiterbau des deutſchen Dramas, das jetzt wieder Anſätze zu einer Höherentwickelung zeigt, mitarbeiten möchte, mußte der letzte große Dramatiker Deutſchlands zuerſt zu Worte kommen. —

Bei der Auswahl ist es Grundsatz gewesen, außer den ganzen Schriften, die Drama und Bühne behandeln, und allen allgemeinen Bemerkungen zu dramaturgischen Fragen, die sich in Briefen, Tagebüchern, Aufsätzen finden, auch die Theaterkritiken aufzunehmen, die von bekannten Werken handeln oder ohne Kenntnis des darin besprochenen Stückes verständlich und belehrend sind. —

Die Anordnung ist chronologisch. Die Beiträge jedes Jahres sind so zusammengestellt, daß die von Hebbel gleich für den Druck bestimmten Stücke den Anfang machen, Briefe und Tagebücher folgen. Durch die Einteilung des Stoffes nach der Zeitfolge treten die Widersprüche der Hebbelschen Meinungen deutlich als Entwickelungsphasen auseinander; auch vermag so der Leser am leichtesten das Verhältnis des Hebbelschen Erkennens zum Hebbelschen Schaffen zu verstehen. —

Wilhelm von Scholz.

Meran-Obermais,
Villa Abendheim,
im April 1906.

1835.

Aus: Theodor Körner und Heinrich von Kleist

Wenn ich nun meinen Begriff über die Kunst — es versteht sich, daß hier, wie überall, nur von der Dichtkunst die Rede ist, — aussprechen soll, so möchte ich ihn auf die unbedingte Freiheit des Künstlers basieren und sagen: die Kunst soll das *Leben* in allen seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Daß dies nicht mit dem bloßen Kopieren desselben abgetan ist, leuchtet ein; das Leben soll bei dem Künstler etwas anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es, als einzelne Welle, sich in das große Meer unendlicher Wirkung verliert. Daß diese Wirkung eine zwiefache ist und sowohl nach *innen*, als nach *außen* sich kehren kann, ist selbstverständlich. Hier ist übrigens, — nebenbei sei es bemerkt — diejenige Seite, von welcher aus eine Parallele zwischen den Erscheinungen des wirklichen und denen des in der Kunst *fixierten* Lebens sich ziehen läßt.

Ich gehe über auf die einzelnen Zweige der Kunst, worin Körner und Kleist sich versucht haben. Da finden wir: das lyrische Gedicht, das Drama und die Erzählung. Alle drei haben es mit der Darstellung des Lebens zu tun, und wenn sich eine Einteilung machen läßt, so ist diese nur auf die verschiedene Art und Weise, wie

ſich das Leben zu äußern pflegt, zu begründen. Das Leben äußert ſich entweder auf Veranlaſſung äußerer Eindrücke, oder ohne dieſe, unmittelbar von innen heraus. Wenn es unmittelbar von innen heraus wirkt, ſo bezeichnen wir ſeine Erſcheinung hauptſächlich mit dem Namen Gefühl. Das Gefühl iſt das Element der lyriſchen Poeſie; die Kunſt, es zu begrenzen und darzuſtellen, macht den lyriſchen Dichter. Man werfe mir nicht ein, daß es Gefühle genug gibt, die infolge äußerer Eindrücke entſtehen und daß auch dieſe oft genug von Dichtern ausgeſprochen worden ſind; ich bin ſehr geneigt, zwiſchen den Reſultaten dieſer Eindrücke und den in geweihten Augenblicken aus der Tiefe der Seele aufſteigenden Gefühlen zu unterſcheiden und jedenfalls ſind nur dieſe würdige Aufgaben des lyriſchen Dichters, denn nur in ihnen lebt eigentlich der ganze Menſch, nur ſie ſind das Produkt ſeines ganzen Seins. Ich haſſe Beiſpiele, weil ſie entweder Lückenbüßer oder Irrlichter ſind; aber hier muß ich doch hinzufügen, daß ich namentlich in dem Lied von Uhland „Es hat mir jüngſt geträumet" ein ſolches Gefühl ausgedrückt finde.

Das Drama ſchildert den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden; die Erzählung iſt eigentlich ſchon keine reine Form mehr, ſondern ein Gemiſch des lyriſchen und dramatiſchen Elements, welches ſich vom Drama dadurch unterſcheidet, daß es das äußere Leben aus dem innern entwickelt, während bei dieſem das innere aus dem äußeren hevorgeht.

*

Ich gehe zu den Leistungen Körners und Heinrichs von Kleist im dramatischen Fach über. Hier sind alle beide sehr tätig gewesen, um aber die Langeweile wenigstens auf kurze Zeit zu vermeiden, will ich mit der Analysierung eines Kleist'schen Stückes beginnen, und zwar zuerst mit einer Tragödie, die freilich von dem Verfasser nur Schauspiel überschrieben worden ist, mit seinem Prinzen von Homburg. Ob er dieses dem Umstande, daß der Prinz als Held des Stückes, das Leben glücklich davon bringt, oder vielmehr dem Publikum, das die Tragik nur in einem Blutstrom finden kann, zu Gefallen getan hat, weiß ich nicht, will es auch nicht rügen, sondern nur aufmerksam darauf machen, daß meines Bedünkens dasjenige, was eine Tragödie zur Tragödie macht, nur im Kampfe des Menschen, nie aber im Ausgange dieses Kampfes liegt. Der Ausgang ist den Göttern anheimgestellt, sagt ein altes Sprichwort, nun denn — Handlungen der Götter, wie man die Wirkungen des Schicksals, die Begebenheiten, wohl nennen darf, können für den dramatischen Dichter nie etwas anderes sein, als was Vorhänge und Coulissen für die Schaubühne sind: sie begrenzen, ohne zu ergänzen. Ich definierte früher das Drama, als Schilderung des Gedankens, der Tat werden will, durch Handeln oder Dulden. Wie nun dieser Gedanke sei — darauf kommt wenig an, aber daß er wirklich da sei, daß er den ganzen Menschen erfülle, das ist allerdings notwendig. Was ist nun der Gedanke, der im vorliegenden Stück die Seele des Prinzen von Homburg, als des Haupthelden erfüllt? Wir finden ihn im zweiten Auftritt des zweiten Akts ausgesprochen, in der Stelle, wo

der Prinz zu Kottwitz, der ihn, den Tatendurstigen, auf die kurfürstliche Parole verweist, sagt:

„Auf Ordr'? Ei, Kottwitz, reitest du so langsam?
Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?"

Es ist der Gedanke: die Kraft steht über dem Gesetz und der Mut erkennt keine Schranken, als sich selbst. Kleist *scheint* sich im fünften Auftritt des ersten Akts, womit der fünfte Auftritt des fünften Akts korrespondiert, Mühe gegeben zu haben, nicht sowohl diesen Gedanken, als vielmehr einen bloßen Zufall, nämlich die Unaufmerksamkeit des Prinzen bei Erteilung der Parole, als Hebel des Stücks aufzustellen, allein, er *scheint* auch nur. Denn, wenn er durch *Hohenzollern* auf diesen Umstand auch großes Gewicht legen läßt, so durfte das allerdings geschehen; nur dann aber, wenn der *Prinz selbst* — was nie geschieht — Gewicht darauf gelegt hätte, könnte er Einfluß auf die Oekonomie des Stücks gehabt haben. Gehen wir zu einer näheren Entwickelung der Tragödie über.

Das Geschichtliche derselben ist auf die bekannte Schlacht des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, die er den Schweden bei Fehrbellin lieferte, gestützt. Die Fabel des Stücks ist in kurzem diese: der Prinz von Homburg, dem die Führung der märkischen Reiterei anvertraut war, weicht eigenmächtig von der ihm gegebenen Parole ab, indem er zu früh vorrückt; er gewinnt die Schlacht, wird aber von Friedrich Wilhelm vor ein Kriegsgericht gestellt und wegen verletzter Subordination zum Tode verurteilt. Und wahrlich — würde ich hinzusetzen, wenn ich nicht wüßte, daß die poetische Begeisterung in der Kritik sehr lächerlich ist —

die Handlung ist mit einer solchen Kraft vorübergeführt, daß diese Tragödie wohl mit einer deutschen Eiche verglichen werden darf, an welcher jeder Zweig üppig grünt und deren Gipfel dem Himmel näher ist, als der Erde. Das ganze Stück enthält — was sich selten von der Arbeit des größten Meisters rühmen läßt — nur Charaktere, keine einzige Figur, und ich bedauere, daß ich nur den Charakter der Prinzen von Homburg näher entwickeln, an den übrigen aber nur diejenigen Seiten berühren darf, welche mit diesem zusammen treffen.

In der ersten Szene möchte ich nicht, wie Zimmermann, das bloße Bestreben des Dichters sehen, für sein Gemälde einen mystischen Hintergrund aufzustellen. Ich sehe nicht ein, warum ein junger Mann, der überhaupt an der Krankheit des Nachtwandelns leidet, nicht auch in der Nacht vor Anbruch einer Schlacht nachtwandeln, und warum ein junger Held, der sich längst mit den schwärmerischsten Gedanken an Ruhm und Unsterblichkeit getragen hat, nicht in einer solchen Nacht sich einen Eichenkranz winden könnte. Bei Tage würde sich freilich eine Beschäftigung dieser Art nicht zum Besten ausnehmen, aber die Nacht ist das Reich der Phantasie, und der Kranz ist das Sinnbild des Ruhms. Dann aber, finde ich, hat diese erste Szene, deren Naturgemäßheit ich eben erwiesen zu haben hoffe, für das Stück eine tiefe Bedeutung. Um jenes starrsinnige Abweichen des Prinzen von den ausdrücklichen Befehlen des Kurfürsten psychologisch zu erklären, bedurfte es einer hohen Aufregung seines Geistes. Nun wüßte ich aber nicht, woraus Kleist diese besser hätte ableiten können, als eben aus einem halbwachen

Traum, in welchem er vermutlich zum voraus — das Winden des Kranzes zielt darauf hin, und der vierte Auftritt des ersten Akts bestätigt es — alles das empfing, was das höchste Ziel seiner Hoffnungen war und die teuerste Furcht seiner Bestrebungen sein sollte. Daß ich mich in dieser meiner Ansicht über die vom Dichter in die besprochene Szene hineingelegte Bedeutsamkeit nicht täusche, zeigt die Zerstreuung, in welcher der Prinz sich im fünften Auftritt über jenen Traum befindet, und namentlich der Monolog, womit der erste Akt sich schließt.

Im zweiten Akt haben wir zuerst die zweite Szene zu bemerken. In dieser beginnt und endet die eigentliche Handlung. Was vorher und nachher kommt, steht in Verbindung mit derselben, wie Ursach und Wirkung. Der Prinz erringt den Sieg und verdient sich den Tod. Dann ist von der höchsten Bedeutung die achte Szene dieses Akts, in welcher sich das Liebesverhältnis zwischen dem Prinzen und der Prinzessin Natalie von Oranien knüpft. Ich möchte diese Szene dem Bedeutendsten zugesellen, was in Deutschland von den größten Dichtern im Drama geleistet worden ist. Man denke sich die Exposition. Ein Gerücht ist ausgesprengt, wornach der Kurfürst in der Schlacht geblieben sein soll. Die Kurfürstin mit ihren Frauen befindet sich in der größten Angst. Homburg tritt auf und bestätigt das Gerücht. Natalie sagt:

„Wer wird in diesem schauderhaften Kampf
Jetzt diese Schweden niederhalten?" — — —
Prinz von Homburg (nimmt ihre Hand).
Ich, Fräulein, übernehme Eure Sache. — — —

Der Kurfürſt wollte, eh das Jahr noch wechſelt,
Befreit die Marken ſehn; wohlan, ich will
Vollſtrecker ſolches letzten Willens ſein!

Natalie.

Mein lieber, teurer Vetter!

Prinz.

O, Natalie!
Wie denkt Ihr über Eure Zukunft jetzt?

Natalie.

— — — —
Ich bin zum zweiten Male heut' verwaiſt.

Prinz.

O, meine Freundin! Wäre dieſe Stunde
Der Trauer nicht geweiht, ſo wollt' ich ſagen:
Schlingt Eure Zweige hier um dieſe Bruſt.

Natalie.

Mein lieber, guter Vetter!

[Prinz.

Wollt Ihr? Wollt Ihr?]

Ich denke, bei dieſer Liebesſzene amüſieren ſich nicht die Liebenden allein, was ſonſt in der Regel der Fall iſt. Die zehnte Szene dieſes Aktes iſt der Wendepunkt des Stücks. Der Kurfürſt läßt dem Prinzen, der in der doppelten Freude des Siegs und der Gewißheit darüber, daß jener noch lebt, mit den erbeuteten Fahnen zu ihm eilt, den Degen abnehmen und befiehlt die Zuſammenberufung eines Kriegsgerichts. Man bemerke wohl, was dieſe Szene durch die gedachten Kontraſte an und für ſich iſt. Sie iſt übrigens der Hauptbeweis für meine vorhin ausgeſprochene Anſicht über die Idee des Stücks. Der Prinz nämlich, weit entfernt, den be-

gangenen Fehler einzuſehen, antwortet, als ihm Hohenzollern ſagt:

„— Der Satzung ſoll Gehorſam ſein!"

mit Bitterkeit: So, ſo, ſo, ſo! und ſpäter:

„Mein Vetter Friedrich will den Brutus ſpielen —
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der unterm Beil des Henkers ihn bewundert pp."

Er kann gegen den Kurfürſten noch nicht gerecht ſein, denn er iſt noch zu billig gegen ſich ſelbſt.

In der erſten Szene des dritten Akts iſt er der Wahrheit einen Schritt näher gekommen. Er nennt ſich eine Pflanze, die ſich zu raſch und üppig in die Blume warf. Aber noch ſagt er:

„War's denn ein todeswürdiges Verbrechen,
Zwei Augenblicke früher, als befohlen,
Die ſchwed'ſche Macht in Staub gelegt zu haben?"

Die Würde des Geſetzes, auf die des Kurfürſten Handlungsweiſe baſiert iſt, ſteht ihm noch zu fern, darum iſt er überzeugt:

Eh er dies Herz hier, das getreu ihn liebt,
Auf eines Tuches Wink der Kugel preisgibt,
Eh öffnet er die eig'ne Bruſt ſich

Und ſpritzt ſein Blut ſelbſt tropfenweis in Staub. Und als Hohenzollern ein Wort fallen läßt von der Werbung des ſchwediſchen Geſandten um die Prinzeſſin von Oranien, iſt er ſogar geneigt, unwürdig von dem Kurfürſten zu denken. Er kann glauben, daß der Kurfürſt ihn ſterben laſſen wird, weil die Prinzeß ſich ihm anverlobt hat. Dies iſt echt pſychologiſch, und hier, wo der Charakter Homburgs zweifelhaft zu werden ſcheint, iſt doch eigentlich der echte Probierſtein desſelben.

Daß er den Kurfürsten liebt und bewundert, hat er gezeigt, daß er sich alle Mühe gegeben hat, für dessen Verfahren einen Grund aufzufinden, der ihn nicht entwürdigt, versteht sich von selbst, denn kein Schmerz ist größer für die menschliche Brust, als dort bewundert zu haben, wo zu verachten gewesen wäre; wenn also der Prinz dennoch glaubt, daß seine Verlobung mit Natalie den Kurfürsten zu seiner Strenge bewogen habe, so zeigt er eben dadurch, daß ihm über die Würde und Notwendigkeit des Gesetzes jeder Begriff fern liegt, daß mithin seine Verletzung der Parole nicht in knabenhaftem Mutwillen, sondern in einem schweren Irrtum, der dem Mann immer zu vergeben war, begründet gewesen sein muß. Eben deswegen aber ist es mit seinem Heldencharakter auch wohl verträglich, wenn er ausruft:

„Hilf, rette, Freund, ich bin verloren"

denn der Mann zeigt sich dadurch, daß er ein Gut, welches verloren ist, verloren gibt, nicht dadurch, daß er, wie ein Wahnwitziger, schönen Phrasen zu liebe, auf alles Verzicht leistet; und der Prinz tut nur seine Pflicht, wenn er der Willkür eines Einzelnen, sei es, wodurch es sei, sein Leben zu entziehen sucht. Und selbst, wenn er in der fünften Szene, wo er die Kurfürstin um Fürsprache beschwört, sagt:

„O, meine Mutter, also sprächst du nicht,
Wenn dich der Tod umschauerte, wie mich;
Du scheinst mit Himmelskräften, rettenden,
Du mir (über mich), das Fräulein, deine Frau'n begabt,
Mir alles rings umher; dem Troßknecht könnt' ich,
Dem schlechtesten, der deiner Pferde pflegt,
Gehängt am Halse flehen: rette mich!"

ſo finde ich es menſchlich und ſchön, denn es iſt die erſte Aufwallung, und wann wäre das Gefühl des ſchmerzhafteſten Verluſtes von dem lebhafteſten Wunſche, das in Gefahr ſtehende Gut zu erhalten, getrennt. Ich bemerke dies nicht, weil ich etwas Neues, ſondern weil ich etwas Altes, was noch nicht genugſam beherzigt iſt, zu ſagen glaube. Im übrigen iſt dieſe fünfte Szene wunderſchön und von der tiefſten Wirkung. Wer fühlte ſich nicht mit dem Prinzen vernichtet, wenn er ausruft:

„Seit ich mein Grab ſah, will ich nichts, als leben,
Und frage nicht mehr, ob es rühmlich ſei,"

und weiterhin:

„Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,
Begehr' ich gar nicht mehr, in meinem Buſen
Iſt alle Zärtlichkeit für ſie verlöſcht!"

Und wie wunderbar herrlich tritt Natalie in ihrer ſtillen Größe hervor! Wie iſt es der Natur abgeſtohlen, daß ihre Kraft erſt dann beginnt, die Schwingen leiſe und geräuſchlos zu entfalten, wo der Mann, in dem ſie das Höchſte geſehen, von dem ſie alles erwartet hatte, erliegt. Und wie echt weiblich ſind die Worte, durch welche ſie ihn wieder aufzurichten wagt:

„Geh', junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und auf dem Rückweg ſchaue dir das Grab
Noch einmal an, das dir geöffnet ward.
Es iſt nichts finſterer und um nichts breiter,
Als es dir tauſendmal die Schlacht gezeigt!
pp.

Doch, poetiſche Schönheiten ſind wie Blumenduft — er läßt ſich nicht beſchreiben, nur empfinden!

Abgerundet wird Nataliens Charakter in der ersten Szene des vierten Akts, wo sie den Kurfürsten um Homburgs Befreiung bittet. Den Tod des Prinzen hätte sie ertragen, aber diese ängstliche Verleugnung seines Ichs erträgt sie nicht.

Zu solchem Elend, glaubt' ich, sänke keiner,
Den die Geschicht' als ihren Helden preist.
Schau her, ein Weib bin ich, und schaudere
Dem Wurm zurück, der meiner Ferse naht,
Doch so zermalmt, so fassungslos, so ganz
Unheldenmäßig träfe mich der Tod
In eines grimm'gen Leu'n Gestalt nicht an.
Ach, was ist Menschengröße! Menschenruhm!

Da beschließt der Kurfürst, den Prinzen selbst zum Richter seines Vergehens zu machen, und schreibt einen Brief an ihn:

„Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen
setzte,
Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu tun;
Auf Euren eig'nen Beifall rechnet' ich.
Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir in zwei Worten
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück."

Diesen Brief gibt er an Natalie, damit sie ihn dem Prinzen zustelle. Ich muß die Worte hersetzen, mit welchen sie den Brief entgegen nimmt.

„Was deine Huld, o Herr, so rasch erweckt,
Ich weiß es nicht und untersuch' es nicht —
Das aber, sieh, das fühl' ich in der Brust:
Unedel meiner spotten, wirst du nicht!
Der Brief enthalte, was es immer sei —

Ich glaube Rettung und ich danke dir!"
Mancher andere würde geglaubt haben, es sei nicht genug, daß Natalie sich als Heldin bewährt habe, sie müßte mit Siebenmeilenstiefeln fortschreiten und Amazonin werden. Kleist aber hatte tiefe Blicke in die weibliche Natur getan, er wußte, daß die Größe des Weibes nur über dem Abgrund blüht und daß sie ihre Fittige in dem Augenblicke verliert, wo die Erde ihr wieder einen Punkt bietet, den sie fest und sicher beschreiten kann. Natalie seufzt nur einmal: „Ach, was ist Menschengröße! Menschenruhm!" aber sie freut sich, als sie den Rettung bringenden Brief des Kurfürsten in Händen hat, und ohne sich weiter um seinen Inhalt zu kümmern, eilt sie entzückt zum Prinzen von Homburg.

Der Prinz empfängt den Brief. Er liest ihn laut, Natalie hört ihn. Sie erbleicht, denn sie fühlt, was ein Mann tun muß, der zum Richter über sich selbst berufen ist. Aber sie dringt in den Prinzen, die Worte zu schreiben, die der Kurfürst verlangt; sie reißt ihm den Brief aus der Hand, sie erinnert ihn an die offene Gruft, die er bereits gesehen hat, als er zögert. Aber auch der Prinz ist nicht länger zweifelhaft über die Bedeutung des Augenblicks, über den Kurfürsten, über seine eigene Schuld. Er sagt:

„Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
Nicht, ein Unwürd'ger, gegenüber stehn!
Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust,
Wie ich es wohl erkenne — — — — — —

Er schreibt dies an den Kurfürsten, und Natalie faßt ihn und spricht:

— Und bohrten gleich zwölf Kugeln

Dich in den Sand, nicht halten könnt' ich mich
Und jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst
mir!"

Gern verfolgte ich den großen Dichter auch noch durch den fünften Akt, allein für die Analyse des Stückes ist es nicht notwendig, da die Auflösung, daß nämlich der Prinz, nachdem er durch Aufgebung derjenigen Idee, die das Prinzip seines bisherigen Lebens war, bereits einen Tod erlitten hatte, mit dem zweiten verschont wurde, sich von selbst versteht. Schließlich muß ich noch bemerken, daß ich den Prinzen von Homburg nicht deswegen zum Gegenstand meiner Kritik gemacht habe, weil diese Tragödie eben das gelungenste aller Kleist'schen Stücke ist, sondern bloß deswegen, weil sie die beste Gelegenheit zu einer Parallele zwischen den dramatischen Leistungen Kleists und Körners gibt. Jetzt Mut gefaßt! Es geht auf Körner los und zwar wählen wir dasjenige seiner Produkte, welches allgemein am höchsten gestellt wird, seinen Zriny.

Bei Beurteilung des Prinzen von Homburg durfte ich mich an das Allgemeine halten, da es gar nicht möglich ist, daß demjenigen, der das Stück liest, ein Zweifel darüber kommen kann, ob die Charaktere auch wohl richtig gezeichnet seien. Bei Körners Zriny haben wir es nicht so bequem, müssen vielmehr den entgegengesetzten Weg einschlagen, werden uns dafür dann aber auch, um die Grenzen dieses Aufsatzes nicht gar zu sehr überschreiten, um die Totalität des Stücks weniger bekümmern, die uns auch überhaupt nur dann kümmern kann, wenn die erste Untersuchung zu Gunsten des Dichters ausschlägt.

Die Idee, für welche wir Zriny erglüht ſehen, iſt der unbedingte Gehorſam gegen Kaiſer und Vaterland. Allerdings eine Idee, wie ſie im Jahre 1566 in mancher Menſchenbruſt aufgegangen ſein mochte, und wie ſie jenen heldenmütigen Zriny gewiß belebte; es iſt aber nicht genug, daß der dramatiſche Dichter es aus=ſpricht, was ſeines Helden Seele erfüllt, denn dies kommt der Geſchichte zu. Wenn der Hiſtoriker jeden Einzelnen wie eine Bombe betrachtet, deren Schwing=ungen und Wirkungen er zu berechnen, um deren Ent=ſtehung er ſich aber wenig zu bekümmern hat, ſo iſt es Sache des dramatiſchen Dichters, der, wenn er ſeine hohe Aufgabe kennt, ſich beſtrebt, die Geſchichte zu er=gänzen, zu zeigen, wie der Charakter, den er ſich zum Vorwurf gemacht, geworden iſt, was er iſt. Dies finden wir z. B., um mich auf die Bibel der Dramatik zu be=ziehen, bei Shakeſpeare; wir ſehen jede Leidenſchaft, die er malt, als Wurzel und Baum zugleich. Theodor Körner hat ſich die Sache leichter gemacht; er zeigt bloß die Flamme; woher ſie kommt, läßt er dahingeſtellt ſein und hat ſich es daher auch ſelbſt zu danken, wenn wir unentſchieden ſind, ob ſeine Helden hinter Irrwiſchen, oder, um mich ſeiner Lieblingsmetapher zu bedienen, hinter Sternen herlaufen. Daß dieſer Weg der bei weitem bequemere iſt, bedarf keiner Erwähnung.

Die Fabel ſeines Stücks iſt bekannt genug; ich wende mich daher ſogleich zu einer näheren Beleuchtung der einzelnen Charaktere. Ehre, dem Ehre gebührt; Sultan Soliman rücke vor. An die erſte Szene, wo er auftritt, will ich mich nicht kehren, obwohl er ſchon dort verdammte Blößen gibt; es iſt einem Türken am Ende

zu verzeihen, wenn er sich darüber ärgert, daß sein Leibarzt nicht weiß, wie lange er leben soll. In der zweiten Szene hat Körner versucht, die ersten Linien des Helden, der Wien zur Totenfackel verlangt, zu ziehen. Es ist ihm nicht zum Besten gelungen.

„Karl, Karl! — ruft Soliman in seinen Bart — du
hättest jetzt nicht leben sollen,
Und dein Europa läg' zu meinen Füßen."

Jeder andere Held würde darin die höchste Gunst des Schicksals gesehen haben, worin Soliman den Fluch seines Lebens sah; ich erwarte nicht viel von dem Hunde — dies Gleichnis ist bei den Türken zu Hause —, der nur mit kleinen Kläffern anbindet. Wie weit es Herrn Körner glückte, das orientalische Kolorit über sein Gemälde auszugießen, zeigt recht deutlich der vierte Auftritt, wo Soliman seine Generale mit den Worten empfängt:

„Seid mir gegrüßt, ihr Stützen meines Throns!
Willkommene Gesellen meiner Siege!
Seid mir gegrüßt!"

Einen höflicheren Türken, wie diesen Soliman, der freilich hinterher nicht allein mit Donnerwettern, sondern sogar mit einem Dolch herumwirft, hat die Sonne schwerlich gesehen. Daß es nicht Körners Verdienst ist, wenn wir in seinem Soliman einen Helden und einen Türken erblicken, wird klar sein; untersuchen wir nun noch, ob es ihm besser gelang, uns den Feldherrn und den Tyrannen vorzuführen. Beides ersehen wir aus der dritten Szene des dritten Akts. Mehmed berichtet dem Sultan, daß der Sturm abgeschlagen sei.

„Daß euch die Peſt!"

antwortet dieſer; dann erkundigt er ſich, wer Befehl zum Rückzug gegeben. Mehmed antwortet: er; die Janitſcharen wären vergebens zu Tauſenden hingemordet worden, das Heer ſei erſchöpft und der Sieg habe ſich nicht erzwingen laſſen; er denke aber noch in der nächſten Nacht die Burg zu beſchießen und ſei überzeugt, daß die Mauern ſtürzen müßten. Soliman fährt auf:

„Ich aber will ihn zwingen (den Sieg nämlich), muß ihn zwingen!"

In der Tat, ein vortrefflicher Feldherr, bei dem Gründe, wie ſie Mehmed vorgebracht, nicht anſchlagen; bloß darin von einem Kinde, das ſeinen Willen nicht bekommt, unterſchieden, daß er brüllt, das Kind aber ſchreit. Doch — vielleicht haben wir den Tyrannen vor uns, wo ich die Richtigkeit des Feldherrn zu erblicken glaubte. Leſen wir weiter.

Ali.

Denke an Malta!

Soliman.

Tod und Hölle! Ali!
Erinnere mich nicht daran, wenn dein Kopf
Dir lieb iſt. Ich ertrage ſo von dir
Mehr, als dem Großherrn Soliman geziemt!

Wirklich der Anfang verſpricht viel.

Ali.

Mein Leben liegt in deiner Kaiſerhand!

Soliman.

Weil du das weißt, und doch des Herzens Meinung
Mir frei ins Antlitz ſprachſt, mag ich's verzeihn.
Die Wahrheit lieb' ich, die den Tod nicht ſcheut.

Zum Zeichen meiner kaiſerlichen Gnade
Befolg' ich deinen Rat und ſtürme nicht!

Ich denke, wir haben vor einem Tyrannen nicht zu zittern, deſſen Grimm durch Alis armſelige Worte:

„Mein Leben ſteht in deiner Kaiſerhand"

die ihm doch ſchon oft genug geſagt ſein mochten, verſöhnt werden könnte. Man mache mir keinen Vorwurf daraus, wenn ich jetzt über Soliman ſchweige. Verſtöße dieſer Art ſind keine Fehlgriffe, ſie ſind Zeichen völliger Unzulänglichkeit des Dichters und bloß der Kurioſität wegen, nicht aber weil es noch für den von mir zu führenden Beweis notwendig iſt, fahre ich fort, auch noch den Zriny, die Helene und die übrigen Marionetten zu analyſieren.

Zriny iſt eine verunglückte Kopie des Wallenſtein; ſeine Originalität liegt darin, daß er das für den Kaiſer tut, was jener gegen denſelben tut. Juranitſch iſt Max Piccolomini der zweite, hat aber das Unglück, daß er eben ſo tief unter Max dem erſten ſteht, als andere Leute, die auch zufällig die zweiten waren, als z. B. Friedrich der zweite, Joſeph der zweite pp. über ihren Namensvettern ſtanden. Ueberhaupt iſt es mir durch den Zriny klar geworden, daß Körner zweifelsohne bei längerem Leben ein zweiter Schiller geworden wäre, dadurch nämlich, daß er den erſten vollſtändig in ſich aufgenommen hätte. Die Plagiate, die der edle junge Mann ſich in dieſer Tragödie ſowohl in Anlegung der Szenen, als in ganzen einzelnen Reden und Sentenzen erlaubt hat, überſteigen allen Glauben. Ich werde viel-

leicht im Verfolg meiner Unterſuchung der Charaktere auf einige aufmerkſam machen.

Sei es mir erlaubt, bevor ich die Anſprüche des Körner'ſchen Zriny auf Heldenſchaft unterſuche, feſtzuſtellen, welche Eigenſchaften einem Helden abſolut unentbehrlich ſind. Ich will meine Forderungen gar nicht hoch ſpannen, aber Umſicht und Feſtigkeit darf ich doch zum wenigſten, außer dem lieben Mut, wohl verlangen. Auch dürfte ihm eine gewiſſe Beſcheidenheit nicht eben übel ſtehen, und von dem Helden eines Dramas dürfen wir dieſe vielleicht gar fordern, denn der dramatiſche Dichter ſoll freilich keineswegs idealiſieren, aber er ſoll doch auch nur das echt Menſchliche, nicht das rein Zufällige und eben darum Seltene wiedergeben; rein zufällig, und bloß die Frucht der mangelnden oder verkehrten Erziehung iſt es aber, daß einer zu gleicher Zeit ein Held und ein Bramarbas iſt. Will man nun die Feſtigkeit darin finden, daß ein Menſch gleich, im voraus, weiß, was er will, daß er, ehe er noch die bedingenden Umſtände kennt, ſeinen Entſchluß faßt, ſo iſt ſie unſerem Zriny gewiß nicht abzuſprechen:

„Nicht ſchönern Lohn verlangt er ſeiner Treue,
Als für ſein Volk und ſeinen ew'gen Glauben,
Ein freudig Opfer, in den Tod zu gehn."

Aber mir ſcheint, ein äußerſter Entſchluß iſt nur dann zu rechtfertigen, wenn er nicht mehr zu vermeiden iſt; wer ihn früher faßt, iſt eher feige, als mutig, denn er hat nicht Kraft, dem Augenblick das Opfer zu bringen, darum räſonniert er ſich ſelbſt vor der Zeit in den Mut hinein. Als Zriny aber die angeführten Worte ſpricht, hat er zwar bereits vom Kaiſer jenen Brief, der

ihm ankündigt, daß er keinen Ersatz zu hoffen habe, in Händen; allein, noch kann er nicht wissen, wie lange Soliman Sigeth bestürmen wird, und es war ebenfalls nicht nötig, seiner Umgebung durch diese Worte, in denen sein eigener Mut sich spreitzt, Mut einzuflößen, denn die bestand ja aus lauter Helden. Ich kann daher in seinen Bramarbasien nicht diejenige Festigkeit finden, die eines großen Mannes würdig ist, und dies ist ein Fehler, den ich Herrn Körner anrechnen darf, denn er hat sie in den Charakter seines Zriny hineinlegen wollen. Von Umsicht ist dem lieben Mann noch weniger zu teil geworden; man lese nur den sechsten Auftritt des zweiten Akts, wo er darüber mit sich zu Rate geht, was er mit Frau und Kind aufstellen soll. Wahrlich, wenn er beschließt, sie in der Festung zu lassen, damit das Volk nicht den Mut verliere, so kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß die Tochter bereits ein uneheliches Kind gehabt hat und die Frau eine Heldin am verkehrten Platze gewesen ist, denn, wenn sie ihm auch nur eine Nuß galten, so konnte er sie, eines solchen Grundes halber, einer solchen Gefahr nicht aussetzen. Hat das Volk denn Mut, welches ruhig ist, weil es sich noch sicher glaubt? Und sollten demselben denn bloß deswegen die Augen niemals aufgehen, weil es sieht, daß Weib und Kind des Führers — für welche ja doch, wie Zriny selbst bemerkt, im Notfall geheime Wege vorhanden sind — einstweilen die Gefahr teilen? Dies alles hat Herr Zriny nicht erwogen; seine Umsicht ist daher gewiß nicht groß. Von der edlen Simplizität und Bescheidenheit dieses Helden nur eine Probe:

„— Du kennst mich, Maximilian,

Ich danke für dein kaiſerlich Vertrauen,
Du kennſt den Zriny, du betrügſt dich nicht!"

Es iſt ekelhaft, weiter fortzufahren; ich komme mir in dieſem Augenblicke vor, als ob ich beweiſen wollte, daß eine Seifenblaſe eigentlich nur eine Seifenblaſe ſei. Nur noch über die Helene ein Wort. Das zarte Kind, welches am Ende des erſten Akts, als Juranitſch von ihr Abſchied nimmt, um in die Schlacht zu gehen, *umſinkt*, hat bereits im ſiebten Auftritt des zweiten in der Bravour ſolche Fortſchritte gemacht, daß ſie ruft:

„Ja, Vater, Vater, laß uns nicht von dir!"

und am Ende des vierten (freilich, es iſt Zeit, denn im nächſten Akt ging das Stück zu Ende) ſagt ſie ſogar:

„Ja, laß uns ſterben! *was gilt uns die Sonne?*"

Spare dein Mitleid, Leſer oder Zuſchauer, du mußt nicht glauben, daß du es mit Menſchen zu tun haſt, denen das Leben etwas gilt, die daher ein Opfer bringen — bewahre! ſie haben mit dir, Schwächling, nichts gemein.

Man wird mich — ich muß zum Schluſſe eilen, denn es ſtehen gerade eben ſo viele Ungereimtheiten im Zriny, als Verſe — hoffentlich nicht der Uebereilung zeihen, wenn ich aus allem dieſem den Schluß ziehe: Theodor Körner hatte fürs dramatiſche Fach nicht das geringſte Talent. Ich verſprach vorher, einige Plagiate aus Schiller namhaft zu machen; ich darf aber ruhig auf das ganze Buch verweiſen. Statt deſſen noch einige Bemerkungen über die Todesſzene der Helene, Auftritt 6, Akt 5.

Dieſe Szene iſt nicht übel angelegt. Ich will freilich nicht näher unterſuchen, inwiefern die *Liebe* es

einem Mädchen gestattete, ihrem Geliebten abzuverlangen, sie zu t ö t e n. Wir wollen es der Helene einmal aufs Wort glauben, daß sie unter gleichen Umständen das gleiche, wenn Juranitsch es forderte, tun würde, und dann ist sie sowohl, wie auch der Dichter, entschuldigt. Wir wollen nur hören, was Juranitsch antwortet, als sie ihm ihren Wunsch erklärt hat. Er sagt:

„Dich soll ich töten? Dich? nein, nein, ich kann's nicht!" Dies würde menschlich sein, aber man höre weiter:

— Wenn der Sturmwind
Die Eiche stürzt und in den Fichten wütet,
Er läßt die zarte Blüte unverletzt
Und seine Donner werden Zephyrssäuseln,
Und ich soll wilder, als der wilde Sturm,
Des Lebens schönsten Frühlingskranz zerreißen?
An Grausamkeit das rohe Element
Noch überbietend, diese Blüte brechen,
An die des Schicksals Hand sich nicht gewagt?

Ich frage — ist es möglich, eine solche Trivialität zu überbieten?

Dies sei das einzige, was ich über die einzelnen Körner'schen Szenen sage; man wird darin keine Ungerechtigkeit finden, denn es kann für unsere Untersuchung sehr gleichgültig sein, ob und inwiefern Körner Geschick hatte, ein Trauerspiel a n z u l e g e n, da diese Fertigkeit — wie z. B. Goethes Beispiel lehrt — mit der Poesie an und für sich nichts zu tun hat. Die Parallele zwischen dem Prinzen von Homburg und dem Zriny zieht sich von selbst; einem Vorwurfe muß ich aber noch begegnen, der mir von einem aufmerksamen

Ich danke für dein kaiſerlich Vertrauen,
Du kennſt den Zriny, du betrügſt dich nicht!"

Es iſt ekelhaft, weiter fortzufahren; ich komme mir in dieſem Augenblicke vor, als ob ich beweiſen wollte, daß eine Seifenblaſe eigentlich nur eine Seifenblaſe ſei. Nur noch über die Helene ein Wort. Das zarte Kind, welches am Ende des erſten Akts, als Juranitſch von ihr Abſchied nimmt, um in die Schlacht zu gehen, *umſinkt*, hat bereits im ſiebten Auftritt des zweiten in der Bravour ſolche Fortſchritte gemacht, daß ſie ruft:

„Ja, Vater, Vater, laß uns nicht von dir!"

und am Ende des vierten (freilich, es iſt Zeit, denn im nächſten Akt ging das Stück zu Ende) ſagt ſie ſogar:

„Ja, laß uns ſterben! *was gilt uns die Sonne?*"

Spare dein Mitleid, Leſer oder Zuſchauer, du mußt nicht glauben, daß du es mit Menſchen zu tun haſt, denen das Leben etwas gilt, die daher ein Opfer bringen — bewahre! ſie haben mit dir, Schwächling, nichts gemein.

Man wird mich — ich muß zum Schluſſe eilen, denn es ſtehen gerade eben ſo viele Ungereimtheiten im Zriny, als Verſe — hoffentlich nicht der Uebereilung zeihen, wenn ich aus allem dieſem den Schluß ziehe: Theodor Körner hatte fürs dramatiſche Fach nicht das geringſte Talent. Ich verſprach vorher, einige Plagiate aus Schiller namhaft zu machen; ich darf aber ruhig auf das ganze Buch verweiſen. Statt deſſen noch einige Bemerkungen über die Todesſzene der Helene, Auftritt 6, Akt 5.

Dieſe Szene iſt nicht übel angelegt. Ich will freilich nicht näher unterſuchen, inwiefern die *Liebe* es

einem Mädchen gestattete, ihrem Geliebten abzuverlangen, sie zu töten. Wir wollen es der Helene einmal aufs Wort glauben, daß sie unter gleichen Umständen das gleiche, wenn Juranitsch es forderte, tun würde, und dann ist sie sowohl, wie auch der Dichter, entschuldigt. Wir wollen nur hören, was Juranitsch antwortet, als sie ihm ihren Wunsch erklärt hat. Er sagt:

„Dich soll ich töten? Dich? nein, nein, ich kann's nicht!" Dies würde menschlich sein, aber man höre weiter:

— Wenn der Sturmwind
Die Eiche stürzt und in den Fichten wütet,
Er läßt die zarte Blüte unverletzt
Und seine Donner werden Zephyrsäuseln,
Und ich soll wilder, als der wilde Sturm,
Des Lebens schönsten Frühlingskranz zerreißen?
An Grausamkeit das rohe Element
Noch überbietend, diese Blüte brechen,
An die des Schicksals Hand sich nicht gewagt?

Ich frage — ist es möglich, eine solche Trivialität zu überbieten?

Dies sei das einzige, was ich über die einzelnen Körner'schen Szenen sage; man wird darin keine Ungerechtigkeit finden, denn es kann für unsere Untersuchung sehr gleichgültig sein, ob und inwiefern Körner Geschick hatte, ein Trauerspiel anzulegen, da diese Fertigkeit — wie z. B. Goethes Beispiel lehrt — mit der Poesie an und für sich nichts zu tun hat. Die Parallele zwischen dem Prinzen von Homburg und dem Zriny zieht sich von selbst; einem Vorwurfe muß ich aber noch begegnen, der mir von einem aufmerksamen

Leſer gemacht werden könnte. Man könnte mich nämlich fragen, warum ich die beiden hauptſächlichſten Charaktere des Körner'ſchen Trauerſpiels einer förmlichen polizeilichen Unterſuchung unterzogen und, ſtatt ſie in ihrer Totalität gelten zu laſſen, ihnen Rede und Antwort darüber abgefordert habe, inwieferne ſie Helden, Feldherren, Tyrannen pp. ſeien. Allein, ſie ſind nun einmal, wie alle Geſchöpfe des bloßen Talents, Pfeile, die von einer gewiſſen Sehne ab einem gewiſſen Ziele zufliegen und daher nur nach ihren Abweichungen von dieſer ihrer Bahn beurteilt werden können. Hierin iſt, nebenbei ſei es bemerkt, auch der oft gefühlte und ſelten erklärte Unterſchied zwiſchen den von Schiller und den von Goethe aufgeſtellten Charakteren zu ſuchen. Schillers Charaktere ſind — um mich eines Wortſpiels, was hier einmal die Wahrheit ausdrückt, zu bedienen, — dadurch ſchön, daß ſie *gehalten* ſind, Goethes Charaktere dadurch, daß ſie *nicht* gehalten ſind. Schiller zeichnet den Menſchen, der in ſeiner Kraft *abgeſchloſſen* iſt und, wie ein Erz, nun durch die Verhältniſſe *erprobt* wird; deswegen war er nur im hiſtoriſchen Drama groß. Goethe zeichnet die *unendlichen Schöpfungen des Augenblicks*, die ewigen Modifikationen des Menſchen durch jeden Schritt, den er tut; dies iſt das Kennzeichen des Genies und es kommt mir vor, als ob ich es auch in Heinrich von Kleiſt entdeckt habe.

In dieſem Augenblick, wo ich zur Beurteilung der Leiſtungen Körners und Kleiſts in der Komödie übergehen will, erinnere ich mich, daß ich oben, bei Entwickelung meines Begriffs über das Drama nicht be-

ſtimmt genug geweſen bin. Ich hätte hinzufügen müſſen, daß ich das Luſtſpiel nicht zum eigentlichen Drama rechnen kann, ſondern unter die Kategorie dialogiſierter Erzählungen bringen muß. Wenn man ſich den Zweck des höheren Luſtſpiels: „Schilderung einzelner Zeitalter und Stände" vergegenwärtigt, ſo wird man zugeben, daß ich dies darf. Ich muß nun im voraus bemerken, daß Körner und Kleiſt beide für das höhere Luſtſpiel nichts getan haben; wenn aber Kleiſt in ſeinem zerbrochenen Krug ein komiſches Charaktergemälde zeichnet, welches ſo lebenvoll iſt, daß es, wenn an irgend einen, an Shakeſpeare erinnert, ſo malt Körner in ſeinem Nachtwächter nichts als eine Fratze, die ſich drollig ausnimmt, und wenn bei jenem der Charakter die Situationen bildet, ſo bilden bei dieſem die Situationen die Charaktere, um mich dieſes Ausdrucks zu bedienen. Ich würde mich einer ſehr unnötigen Mühe unterziehen, wenn ich mich näher auf die Analyſierung der beiden Luſtſpiele, deren ich Erwähnung getan, einlaſſen wollte, da ich jedenfalls nur einzelne Züge anführen könnte, einzelne Züge hier aber durchaus nichts beweiſen, indem nur das ein ſicheres Kriterium der echten Komik iſt, daß das Geſamtgemälde, abgeſehen von demjenigen, was der Witz dafür getan hat, als eine organiſche Verwendung der Natur anſpricht. Bei dem alten ſpitzbübiſchen, lüſternen Dorfrichter Adam im zerbrochenen Krug iſt dieſes gewiß der Fall; man kann ihm die wenigen Witzworte, deren er ſich bedient, ruhig nehmen; was aber der Nachtwächter Schwalbe ſein würde, wenn man dieſelbe Prozedur mit ihm vornehmen wollte, will ich nicht entſcheiden, wahrſcheinlich ein Ba-

jazzo, dem man Pritſche und Schellenkappe genommen, und deſſen gerade, ehrliche Züge nur zeigen, daß er bloß ums liebe Brot ſo poſſenhafte Sprünge gemacht hat. Schwalbe iſt bloß *lächerlich*, Adam aber *komiſch*; der Unterſchied, um ihn klarer auszuſprechen, beſteht darin, daß *jede* Verzerrung, weil ſie von Geſetzen, die ewig und notwendig ſind, abweicht, ohne als ein *eigentümlich* konſtruiertes Ganzes in der Unendlichkeit dazuſtehen, den *Anſtrich* des *Ungereimten*, mithin *Lächerlichen*, hat, wogegen nur diejenige *Verzerrung* der Natur *komiſch* ſein kann, deren Abweichungen *Konſiſtenz* in ſich haben, die alſo zeigt, daß ſie *in ſich ſelbſt* begründet iſt. Nur das Komiſche darf Vorwurf des Dichters ſein, denn er darf ſich niemals an die abgeſonderte, vereinzelte Erſcheinung halten, wenn er nicht den Zuſammenhang derſelben mit dem Allgemeinen nachweiſen kann, wenn ſie für ihn nicht ein Fenſter iſt, wodurch er in die Bruſt der Natur hinunterſieht. Wie hoch demnach Theodor Körners Verdienſte um das Luſtſpiel anzuſchlagen ſeien, falls es ihm wirklich gelungen ſein ſollte, in ſeinen kleineren Sachen: der Nachtwächter, der grüne Domino pp. ergötzliche Poſſen zu liefern, iſt leicht zu ermeſſen. Es gehörte nichts dazu, als natürliche Luſtigkeit, verbunden mit Darſtellungsgabe, und beide Teile hatten viele Menſchen, die nichts weniger, als Dichter, waren.

Es bleibt uns jetzt noch übrig, dasjenige, was Körner und Kleiſt in der Erzählung geleiſtet haben, zu beurteilen. Hierin hat Körner nur ſolche Kleinigkeiten geliefert, daß es unrecht ſein würde, wenn man aus den-

ſelben das Geringſte für ſeine Charakteriſtik folgern wollte, da es ihm wohl niemals eingefallen iſt, ſich für einen Erzähler zu halten. Heinrichs von Kleiſt Erzählungen gehören dagegen zu den beſten, die die deutſche Literatur beſitzt. Faſt alle Erzählungen unſerer Dichter, einen Hoffmann und Tieck nur in wenigen ihrer Produktionen ausgenommen, leiden — möchte ich ſagen — an der Ungeheuerheit der gewählten Stoffe, wenn ſie ſich überhaupt über die Mittelmäßigkeit erheben. Es bedarf aber nicht eben eines tiefen pſychologiſchen Blicks, um zu wiſſen, wie eine Begebenheit, die den ganzen Menſchen wie ein Sturmwind erfaßt, auf ihn wirken wird, und ſehr gewöhnliche Talente dürfen ſich mit Ruhe an Aufgaben dieſer Art wagen, wie z. B. jeder Maler von einiger techniſcher Fertigkeit die Verzweiflung, die Angſt, den Schrecken, kurz alle diejenigen Gemütsbewegungen, die nur einen Ausdruck zulaſſen, darſtellen kann, wogegen ein Rembrandt erforderlich iſt, wenn eine Zigeunerwirtſchaft dargeſtellt werden ſoll. Kleiſt hat ſich daher andere Aufgaben geſtellt; er wußte und mochte es mit Schmerz an ſich ſelbſt erfahren haben, daß der Vernichtungsprozeß des Lebens keine Waſſerflut, ſondern ein Sturzbad iſt, und daß der Menſch über jedem großen Schickſal, aber unter jeder Armſeligkeit ſteht. Von dieſer Weltanſchauung ging er aus, als er ſeinen Michel Kohlhaas zeichnete, und ich behaupte, daß in keiner deutſchen Erzählung die gräßliche Tiefe des Lebens in der Fläche auf ſo lebendige Weiſe hervortritt, wie in dieſer, wo der Raub, den ein Junker an zwei elenden Pferden begeht, das erſte Glied einer Kette iſt, die ſich von dem Roß-

täuſcher Kohlhaas aus bis zum deutſchen Kaiſer hinauf=windet und eine Welt erdrückt, indem ſie dieſelbe um=ſchlingt. Gern würde ich ſie näher analyſieren, aber ich freue mich, daß die Grenzen meines Aufſatzes, oder viel=mehr der Geduld meiner Leſer und Zuhörer es mir nicht erlauben, denn um ſo eher werden die Mitglieder des Vereins ſich veranlaßt ſehen, ſich, falls ſie es noch nicht ſein ſollten, mit den Werken Heinrichs von Kleiſt be=kannt und vertraut zu machen.

Indem ich jetzt zum Schluß eile, muß ich, in Ueber=einſtimmung mit der Einleitung dieſes Aufſatzes, noch aufmerkſam darauf machen, daß Kleiſt die Anſprüche, welche ſein Vaterland in der großen Zeit, in die ſein Leben fiel, an ihn machen durfte, ſo wenig, wie Körner, unbeachtet gelaſſen hat. Auch in ſeiner Bruſt glühte die Flamme der Begeiſterung für Ehre und Freiheit ſeines Volkes und die Unterdrückung desſelben, die äußere und innere Sklaverei, in die er es verſinken ſah, gaben ihm — ich erwähne dies, weil man dem Dich=ter Körner ein großes Verdienſt daraus machte, daß er zugleich ein Märtyrer war — die Piſtole in die Hand. Aber, er konnte ſein Vaterland unwürdig behandelt ſehen, ohne deswegen von dem Mann, der es in den Staub trat, unwürdig zu denken; er war groß genug, Napoleon den Schmerz zu vergeben, den er nicht ertragen konnte. Er ſchrieb keine Kriegslieder für patriotiſche Schneidergeſellen und hochherzige Laden=ſchwengel; aber er ſchilderte die Hermanns=ſchlacht und die Schlacht bei Fehrbellin; er weckte die Toten auf, um die Lebendigen zu er=wecken.

Aus den Tagebüchern

Solch einen Roman kann ich am Ende noch zugestehen, wo die Situationen ungeheuer sind, und eben darum in ganz gewöhnlichen Charakteren das Ungewöhnliche hervorbringen.

*

Gefühl ist das unmittelbar von innen heraus wirkende Leben. Die Kraft, es zu begrenzen und darzustellen, macht den lyrischen Dichter. — Das Drama schildert den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden.

*

Nicht, was wesentlich der menschlichen Natur entspricht, sondern was ihr scheinbar widerspricht, gehört ins Lustspiel. (Börne.)

1836.

Aus den Tagebüchern

Nur die nächste Folge einer Tat darf dem Menschen zugerechnet werden; alles andere ist Eigentum der Götter; sie tun, was ihnen gefällt und uns nicht gefällt.

*

Der Teufel hole das, was man heutzutage schöne Sprache nennt; es ist dasselbe in der Dramatik, was die

ſog. ſchönen Redensarten im Leben ſind. Kattun, Kattun und wieder Kattun. Es flimmert wohl, aber es wärmt nicht! — —

1837.

Aus den Tagebüchern und Briefen

Wenn meine Jungfrau von Orleans zu ſtande kommt, ſo werde ich ſie lieber auf den Scheiterhaufen, als auf die Bühne bringen. Ich verachte das deutſche Theater einesteils recht ſehr, dann aber — ſolche Verachtung ſoll bei Schauſpieldichtern zuweilen ſchnell vorübergehen — ließ ſich's gar nicht denken, daß in den erſten zwanzig Jahren auf den Brettern neben einem Schillerſchen Stück ein anderes, das denſelben Stoff behandelte, fortkäme. Zudem iſt Schillers Jungfrau eine echte Theater-Jungfrau; neben dieſem Pfau würde ein einfach-edles Mädchen, das, nachdem Gott durch ſeinen ſchwachen Arm ein Wunder ins Leben gerufen, vor ſich ſelbſt, wie vor einem dunklen Geheimnis, zurückſchauderte, ſchlecht figurieren.

*

Alles Dichten aber iſt Offenbarung; in der Bruſt des Dichters hält die ganze Menſchheit mit all ihrem Wohl und Weh ihren Reigen, und jedes ſeiner Gedichte iſt ein Evangelium, worin ſich irgend ein Tiefſtes, was eine Exiſtenz oder einen ihrer Zuſtände bedingt, ausſpricht. Im Dramatiſchen leuchtet dies jedermann ein;

der Teufel hat sich schwerlich zu Goethe in sein Arbeitszimmer bemüht, um ihm zu sitzen, und doch hat er seinen Mephisto gezeichnet; Shakespeare war nie ein Bluthund, und doch ging aus seiner Seele der König Richard hervor, vor dessen grauenhafter Erscheinung sich das Herz zusammenzieht, wie vor dem Schreckbild eines Todes, der Gott selbst und alles Göttliche vernichten könnte. Es ist in der Lyrik um kein Haar breit anders. Die begeisternde Stunde mit ihrem Inhalt ist nicht das kümmerliche Treibhausprodukt, vorhergegangener äußerer Eindrücke; sie bringt dem Genius den Schlüssel zum Weltall, nun kann er eintreten, wo er will.

*

Alle Kunst verlangt irgend ein ewiges Element; darum läßt sich auf bloße Sinnlichkeit (von der sich keine unendliche Steigerung denken läßt) kein Kunstwerk basieren.

*

Einen Charakter der jüngsten Vergangenheit (z. E. Napoleon) dramatisch zu gestalten: ist es bloß schwer oder unmöglich? Und verwechselt man bei der Verneinung nicht etwa Effekt mit Darstellung an sich?

*

Grabbes Napoleon: Es ist, als ob ein Unteroffizier die große Armee kommandierte, man hört überall Lärm genug, aber man sieht nicht, man erfährt nur gelegentlich, daß der Lärm etwas bedeute. Ich kann die Unmöglichkeit, einen Stoff, der der nächsten Vergangenheit angehört, durch einen großen Dichter gehörig behandelt zu sehen, nicht finden, aber ich finde allerdings, daß ein solcher Stoff nicht in den Schacher der Halben

paßt. Die Maſſe des Publikums ſieht bis an die Wolken (weiter freilich nicht) recht gut und läßt ſich wohl einen tättowierten Cäſar gefallen, weil ſie von Rom nichts weiß, aber keinen tättowierten Napoleon, weil ſie, hauptſächlich ſeit er tot iſt, fühlt, daß und wie er gelebt hat. Hier alſo heißt es: weck ihn auf, Poet, wenn du kannſt, ihn ſelbſt, den Mann, deſſen Worte Schlachten waren und deſſen Schlachten Worte, oder ſchweig, bis unſere Enkel fünf Fuß meſſen, dann magſt du ſein Geſpenſt ſchicken! Uebrigens iſt der Grabbeſche Napoleon nicht einmal eine Figur, das ganze Stück kommt mir vor, wie ein Schachſpiel. — Ein Drama, welches Napoleon zum Gegenſtand hat, muß ſich gewiſſermaßen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich zur Aufgabe ſetzen, muß ihn durch die Vergangenheit motivieren, und die Zukunft durch ihn. Eine ungeheure Aufgabe! Napoleon, als darzuſtellender Charakter an ſich betrachtet, will nur durch ein Gewitter von Taten gezeichnet ſein; mit Worten muß der Darſteller ſo ſparſam ſein, daß er ihn kaum befehlen laſſen darf.

*

Als ich heute in der kgl. bayr. Schatzkammer war und all die goldenen und ſilbernen Trinkgeſchirre, die Kronen und Diademe, die koſtbaren Schwerter pp. erblickte, konnte ich mich an den Gedanken, daß das lauter Koſtbarkeiten ſeien, gar nicht gewöhnen und hatte die feurigſten Edelſteine, die herrlichſten Kleinodien im Verdacht erlogenen Schimmers und uſurpierten Glanzes. Bei Theater-Aufzügen geht es mir gerade umgekehrt. Daraus läßt ſich mancherlei folgern, insbeſondere dies,

daß der Mensch lieber in die Wahrheit Mißtrauen setzt, als in die Lüge.

*

Den Menschen trifft kein Unglück, das er nicht aus einer Schuld herzuleiten suchte.

1838.

Grundbedingung des Schönen

Nur vom Ueberfluß lebt das Schöne, dies merke dir, Dichter,
Hast du nicht etwas zu viel, hast du mit nichten genug.

Aus kritischen Berichten und Tagebüchern

Ueber Eßlair als Wallenstein, Nathan und Lear.

Vorzüglich im Wallenstein schien er mir die schwere Aufgabe, die der Dichter dem Mimen gestellt hat, aufs glücklichste zu lösen. Der Dichter macht hier die größten Anforderungen; der Charakter scheint so unbestimmt gezeichnet, daß den Schauspieler nur zu leicht der Glaube beschleichen mag, er habe freie Hand zu einer eigentümlichen Schöpfung; wird aber eine der feinen Linien, die ihn umschreiben, überschritten, so entsteht ein gehalt- und haltungsloses Nebenbild. Schwierig ist es überhaupt schon, einen Helden, der nichts tut, sondern im schroffen Gegensatz alles Handelns immerwährend über das, was er tun könnte oder möchte, raisonniert, als Individualität herauszustellen, die scharf umrissen und in sich bedingt dasteht, die nicht in die gemeine Unbedingtheit der rein vom Zufall abhängigen großen

Maſſe zerſchmilzt. Noch ſchwieriger iſt es, der Individualität Wallenſteins, der das einzige Mal, wo er aktiv verfährt, faſt wie eine Schachfigur gezogen wird, die tragiſche Würde zu erhalten; wie manchen „Friedländer" haben wir uns gefallen laſſen müſſen, an dem ſich das Schickſal, als es ſeine Windbüchſe gegen ihn abſchoß, im eigentlichſten Verſtande blamierte. Dieſe Schwierigkeiten wird der Künſtler nur beſeitigen, wenn er es anſchaulich macht, daß die dunklen Vorſätze und halben Entſchlüſſe Wallenſteins aus ſeinem Fanatismus und aus dem ſonderbaren Zuſammentreffen der Umſtände hervorgehen, ſein Schwanken und Zaudern dagegen aus ſeiner reinen Menſchlichkeit, und die nächſte Urſache ſeines Untergangs, ſein Verhältnis zu Oktavio, aus beiden zugleich. Dadurch wird ſeine Unentſchloſſenheit geadelt, ſeine Zweifel werden in höherem Sinn zu Taten, die Liebe zwiſchen Max und Thekla hört auf, bloße Epiſode zu ſein und erhält Bedeutung für die Grundidee der Tragödie, und das Ganze geht als ein erſchütternder Kommentar des geheimnisvollen Worts: „Verflucht, wer mit dem Teufel ſpielt!" an der Seele vorüber. Aus dieſem Geſichtspunkt hat Eßlair den Wallenſtein aufgefaßt. —

*

Tieck in ſeinen Dramat. Blättern tadelt Eßlair wegen ſeines Vortrags der Stelle im Wallenſtein: „und Roß und Reiter ſah ich niemals wieder," die er, nachdem er die Erzählung ſeines Traums in höchſter Spannung vorgetragen hat, im Konventionston, indem er die Stimme fallen läßt und einen Schritt vortritt, vor-

bringt. Es ist doch eben dies das Wunderbare, sagt Tieck, deshalb muß Bedeutung darauf gelegt werden. Ich denke mir: der Künstler legt dadurch die größte Bedeutung hinein, daß er, zu sehr von dem Gewicht dieser Stelle erfüllt, sie gar nicht weiter heraushebt, weil er glaubt, daß sie, w i e sie auch vorgetragen werde, durch keine Art des Vortrags verlieren, noch gewinnen könnte.

*

Nathan der Weise erhält sich schon ein halbes Jahrhundert auf dem Repertoire; ich kann mich aber dessenungeachtet nicht überzeugen, daß er ein Theaterstück ist. Es ist durchaus nur der nackte Verstand, der kühl durch den Nathan hindurchgeht; alles wird aufgehellt, erklärt, und am Ende wird uns bei diesem Licht doch nichts deutlich, als daß es — nicht ausreicht; keine Spur jener alles umfassenden, höchsten Vernunft, die das echte Kunstwerk so wunderbar ausfüllt, und die, obgleich in ihren Fügungen hier nicht weniger unbegreiflich, wie im Weltall, den Menschen schon dadurch, daß er ihr Dasein und Wirken ahnt, im Innersten beschwichtigt. Daß übrigens diese großartige Gedankenschlacht einen unverlierbaren, eigentümlichen Wert hat, der von dem poetischen nicht abhängt, versteht sich von selbst. Ich kann mich daher auch nicht freuen, wenn ein bedeutender Künstler den Nathan zu einer seiner Lieblingsrollen macht, obwohl ich die Kunst, die er aufbietet, um da, wo das Vortreffliche außerhalb des Kreises liegt, das Mögliche zu erreichen, zu schätzen weiß. Eßlair, als Nathan, wird in meiner Erinnerung gewiß lange als ein Mari-

mum fortleben; er ließ ſich keinen Moment, der wirklich Darſtellung zuläßt, entgehen. —

*

Ich habe heut Abend Eßlair im Lear (freilich nach der Schröderſchen Bearbeitung) geſehen. Ich will nicht urteilen, aber es kam mir vor, als ob ſeinem Spiel der eigentliche Angelpunkt fehle, als ob er mehr eine Reihe trefflicher Einzelheiten aneinander reihe, als ein organiſches Ganze aus ſich entwickle. Das Stück iſt mir durch die Vorſtellung um nichts klarer geworden, und dies halte ich immer für ein ſchlimmes Zeichen. Freilich mag es eben in dieſer Rolle ſehr ſchwer ſein, zu innerer Einheit zu gelangen, und noch ſchwerer, ſie anſchaulich zu machen; Lear beſteht nur aus Extremen, und der Punkt, wo dieſe ſich verknüpfen, mag tief liegen, ich glaube, er iſt in der Königswürde dieſes unbedeutenden Menſchen zu ſuchen. Die Extreme gab Eßlair ſehr gut. Herrlich war der Moment, wo der unglückliche Vater ſeine böſe Tochter unter erſtickenden, die Stimme verſchwemmenden Tränen verſichert, er wolle nicht weinen; er will auch nicht, aber er iſt nicht Herr über ſeinen Körper. Für äußerſt gelungen halte ich es, daß Eßlair das: „Ich gab euch alles" nicht polternd oder vorrechnend, ſondern faſt leiſe und ruhig ſagte. In der Wahnſinnsſzene, wo Lear mit Kräutern und Blumen geſchmückt auftritt, war er einzig. „Jeder Zoll ein König!" „Es iſt niemand Sünder!" Und zuletzt, wo er, ſich ſeiner Töchter erinnernd, ihnen Rache ſchwört und ſeine Keule, zum Zeichen, daß er ſie töten wolle, hinwirft: das iſt dem Innerſten der Situation,

der im Wahnsinn ungebändigter hervortretenden Leidenschaft gemäß. Auf das bedeutende Wort: „Ich bin ins Gehirn gehauen!“ legte er ebenfalls gehörig Gewicht. Vorzüglich (doch mehr dem Dichter angehörig) ist es, daß er, bei Cordelia aus seiner Raserei erwachend, sagt: ich bin alt und kindisch; dies ist die furchtbarste Wirkung der ihm widerfahrenen Behandlung.

* *

Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt, und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff (setzen wir den Fall, so müssen wir die ihm korrespondierenden Ausdrücke gestatten) ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhält oder anders lenkte, nicht schützen. Dies ist wohl das vornehmste tragische Motiv, das in der Geschichte der Jungfrau von Orleans liegt. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen großen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büßen zu müssen.

*

Napoleon könnte allerdings der Held einer echten Tragödie sein. Der Dichter müßte ihm all die großen, auf das Heil der Menschheit abzielenden Tendenzen, deren er auf St. Helena gedachte, unterlegen und ihn nur den einen Fehler begehen lassen, daß er sich die Kraft zutraut, alles durch sich selbst, durch seine eigene Person, ohne Mitwirkung, ja Mitwissen anderer aus-

führen zu können. Dieſer Fehler wäre ganz in ſeiner großen Individualität begründet und jedenfalls der Fehler eines Gottes; dennoch aber wäre er, beſonders in unſerer Zeit, wo weniger der Einzelne, als die Maſſe ſich geltend macht, hinreichend, ihn zu ſtürzen. Nun der ungeheure Schmerz, daß ſein übertriebenes Selbſt-Vertrauen die Menſchheit um die Frucht eines Jahrtauſends gebracht habe.

*

Wenn es wirklich in der Kunſt nur auf eine gehaltreiche Idee und auf einen lebhaften Ausdruck durch ein illuminierendes Bild ankommt, nicht auf die Verkörperung derſelben, woher nimmt denn z. B. die griechiſche Tragödie ihre Würde und ihre Bedeutung? Die Idee, welche ihr zum Grunde liegt, iſt von den Philoſophen würdig genug ausgeſprochen und bis an ihre äußerſten Grenzen verfolgt, bis in ihre Nerven und ihr Herz zerlegt worden; warum hält man ſich denn nicht an den reinen Kern, ſondern beißt lieber auf die Schalen, worin Aeſchylos, Sophokles und Euripides ihn verhüllt haben? Ich möchte auf dieſe Frage wohl von einem der erleuchteten Herren, die jetzt in der Rückertſchen Lehrdichterei das Heil der Poeſie ſehen, eine Antwort hören.

*

Oedipus von Sophokles. Was mir als das Eigentümlichſte und das wahrhaft Ewige und Nacheiferungswerte aus dieſem großen Gemälde entgegentritt, iſt die unendliche Reinheit der Zeichnung und des Kolorits, die unvergleichliche Sorgfalt, womit der Dichter die verſchiedenen Zuſtände auseinander zu halten

gewußt hat. Dies tritt besonders in dem Verhältnis des Oedipus zu seinen undankbaren Söhnen hervor; jeder Neuere hätte das Höllengefühl des unseligen Vaters noch mit den Sünden der Söhne getränkt und ihn ihre Frevel als die Strafe der seinigen empfinden lassen. Aber der Oedipus des Sophokles weiß, daß mit jedem neuen Menschen ein neuer Taten- und Schicksalskreis beginnt, und während er vor dem Fatum anbetend und duldend im Staube liegt, flucht er nichts destoweniger der Hand, die die dunkle Sentenz an ihm vollstreckte. Dies ist bewunderungswürdig. Dem Weltall, bekannten und unbekannten Göttern gegenüber fühlt er sich nur sündig (nicht Sünder), aber als ihm Eteocles entgegentritt, fühlt er sich nur als Vater, wohl wissend, daß das Schicksal sich keiner vergifteten Pfeile bedient, daß, wenn sich der Sohn zum Henker aufdrängt, ein neuer (wenn auch vielleicht ebenfalls nicht sowohl aus dem Individuum, als aus der unbegreiflichen Weltordnung hervorgehender) Prozeß anhängig geworden ist. (Brief an Rousseau vom 14. März 1838.)

*

Die Poesie des Ausdrucks findet weit mehr Bewunderer, als die Poesie der Idee. Dies erklärt mir die Erfolge, die z. B. Grün gefunden hat. Und doch ist sie nichts.

*

Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, daß er sie selbst sprechen läßt, so muß er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Alle ihre Aeußerungen müssen sich auf etwas Aeußeres beziehen;

denn nur dann ſpricht ſich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es geſtaltet ſich nur in den Refleren der Welt und des Lebens.

*

Das Publikum, beſonders das theatraliſche, iſt heutzutage ſo beſchaffen, daß eine Arbeit, die mit Beifall aufgenommen wird, nichts wert ſein kann. Die dramatiſchen Werke, die ich zu ſchreiben gedenke, werde ich abſichtlich und von vornherein ſo einrichten, daß ſie gar nicht auf die Bühne gebracht werden können, denn wahrlich, ich mag mit Töpfer und Albini keine Lorbeeren teilen. Dieſe Leute, ohne Dichterweihe, ja ohne Geiſt und Witz, ſchreiben für die Unterhaltung eines entarteten Zeitalters, das keines reinen Genuſſes mehr fähig iſt; der Dichter, der nicht ſo viel Achtung vor ſich ſelbſt hat, um ſich von ſolchem Gelichter fernzuhalten, verdient ſtatt eines Kranzes ein Kainzeichen.

*

Eine reiche Quelle des beſten Komiſchen liegt in den Beſtrebungen der Menſchen, welche das Gegenteil bezwecken von dem, was ſie bezwecken ſollen.

*

Im Prinzen von Homburg iſt es ein meiſterhafter Zug, daß der Verdacht: der Kurfürſt habe den Prinzen nicht ſowohl der auf dem Schlachtfeld begangenen Uebereilung wegen, ſondern aus einem andern Grunde zum Tode verurteilen laſſen, nicht von ſelbſt in des

Prinzen Seele aufsteigt, sondern erst durch Zollerns Inquirieren erweckt wird.

*

Das echt Komische ist wahr, d. h. auf die Natur gegründet, und doch kann man sich in der Natur keine Gesetze, keine Bedingungen denken, die es hervorrufen und es möglich machen. Hierin liegt das Pikante des Eindrucks, den es macht.

*

Falstaffs Aeußerung: „Wir fechten eine gute Stunde nach der Glocke von Shrewsbury" ist unerschöpflich. Er sucht seine Lüge dadurch, daß er die geringsten Nebenumstände anführt, glaubhaft zu machen und tut dies in einer Weise, daß es ihm eben dadurch möglich wird, sie sogleich, wie es nötig würde, für einen Spaß erklären kann.

*

Man nehme das Komische, woher man wolle, nur nicht aus der Natur und ihren großen Verhältnissen. Müßte man an der Würde und Wahrheit des Weltfundaments zweifeln, so müßte man untergehen. Dies Komische höbe sich mithin selbst auf.

*

In dem echten Dichtergeist muß, bevor er etwas ausbilden kann, ein doppelter Prozeß vorgehen. Der gemeine Stoff muß sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten.

*

Es ist ein bedeutender, tragischer Zug des Lebens, daß derjenige, der ein Verbrechen straft, dadurch meistens selbst Verbrecher wird.

Gerade bei dem Komiſchen iſt eine unregelmäßige, gewiſſermaßen verwirrte Behandlung die beſte. Denn, da es nur als Ganzes Bedeutung hat, im Einzelnen aber immer nur Nichtiges und Gemeines bringt, ſo würde durch eine gemeſſene Behandlung ein unangenehmer Kontraſt entſtehen.

*

Grenzenlos (in Bezug auf den Inhalt) und begrenzt (in Bezug auf die Form) muß jedes Kunſtwerk ſein.

*

Was die gemachten Menſchen mittelmäßiger Poeten (von Geiſt) von den wirklichen unterſcheidet, iſt, daß jene Einſicht in ſich ſelbſt haben, daß ſie wiſſen, was ſie ſind und warum ſie etwas tun, wogegen die wirklichen ſich glücklich preiſen, wenn ſie nur einigermaßen wiſſen, was ſie waren und warum ſie etwas getan haben. Die Darſtellung ſoll das freilich auch zeigen und das muß, da alles Beſchreiben und Auseinanderwickeln der Tod der Poeſie iſt, oft durch den dargeſtellten Menſchen ſelbſt geſchehen, nur erreicht der echte Dichter ſeinen Zweck durch ganz andere Mittel. Er bedient ſich der geheimnisvollen Macht des Wortes, welches, wenn es ein Produkt des Charakters und der Situation iſt, mehr noch den Menſchen, der es gebraucht, als die Sache, die er bezeichnen will, entſchleiert.

*

Oft ſchon erzählte ich Geſchichten von Menſchen, die nie vorgefallen ſind, legte ihnen Redensarten unter, die ſie nie gebrauchten u. ſ. w. Dies geſchieht aber nicht aus Bosheit oder aus ſchnöder Luſt an der Lüge. Es

ist vielmehr eine Aeußerung meines dichterischen Vermögens; wenn ich von Leuten spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie anderen bekannt machen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie, wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle, es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte. So erzählte ich meinem Freunde einst: S. in W., ein sinnlicher, fast liederlicher Mensch, der während einer Todkrankheit seiner Frau eine Magd beschlief, habe, von mir befragt, wie er das zu einer solchen Zeit doch habe tun können, geantwortet: eben, weil sie krank war. Er hat nie dergleichen gesagt, doch, wer ihn kennt, wird mir zugeben, daß schwerlich etwas Erschöpfenderes über ihn gesagt werden könnte. Ich will jene Eigenheit übrigens nicht loben.

*

Der Mensch kann nichts Gemeines tun, er kann nur gemein denken und empfinden. Seine Handlungen selbst sind nur Stoff, an welchem sein Inneres sich bewährt.

*

Schiller ist weit mehr lyrischer Dichter in seinen Dramen, als in seinen Gedichten.

*

Die Weiber aktiv zu machen, um sie zeichnen zu können, ist ein Kniff Laubes. Ich glaube, schon Gutzkow bemerkte ihm dies.

*

In Jean Pauls Katzenberger iſt es des Doktors Selbſtbewußtſein, was ihn nicht ekelhaft werden läßt. Spräche und täte er unwillkürlich, was er abſichtlich ſpricht und tut, ſo wäre er nicht zu ertragen. Wir ahnen hinter einem ſo wunderlichen Willen eine große innerliche Kraft, und reſpektieren dieſe; ein Menſch, der ſich ſelbſt mit Abſicht zum Abſcheu aller übrigen macht, muß viel ſein, muß auf einem unerſchütterlichen Fundament ruhen. Der Natur aber würden wir eine ſolche Fratze nicht vergeben. Bei Falſtaff iſt es ähnlich. Ueberhaupt iſt es bei der Erſchaffung eines Charakters wohl zu berückſichtigen, ob man ihn ſelbſt oder die Natur zu ſeinem Demiurgen machen ſoll.

*

„Form iſt Ausdruck der Notwendigkeit!“ ſag' ich in einer Kritik. Beſte Definition: Stoff iſt Aufgabe; Form iſt Löſung.

*

Man hat ſich längſt überzeugt, daß man die Helden nicht durch Verſicherungen ihrer Todesverachtung zeichnet; man ſollte aber endlich auch einſehen, daß ein komiſcher Charakter nicht durch eine Reihe von luſtigen Einfällen, die man ihn aushecken läßt, gezeichnet wird.

1839.

Situationen-Stücke

Situationen und keine Menſchen! Die Dichter
Fordern Mitleid und Furcht für ein brennendes Haus.

Säh'n wir Lebend'ge darin, wir würden ſchaudern und weinen,
Puppen gehören hinein, und wir lachen ſie aus.

Aus Rezenſionen

Gegen kein Werk muß die Kritik ſo ſcharf ſein, wie gegen ein Werk ohne Form. Was ohne Gehalt iſt, das verſchwindet von ſelbſt aus der Reihe des Lebendigen, wo es ſich eindrängte; man braucht gegen das Nichts keinen Vertilgungskampf zu führen. Was aber ohne Form iſt, das kann, gleich mancher phyſiſchen Mißgeburt, noch immerhin ein zähes Leben atmen; es kann ſogar fortzeugen, und dennoch hat es kein Recht zu exiſtieren. Iſt denn etwa die Form nach irgend einer Beziehung hin etwas Willkürliches, das man, wie es der Bequemlichkeit eben beliebt, jetzt beobachten, jetzt wieder unberückſichtigt laſſen kann? Im Gegenteil, in der Form liegt das ganze Geheimnis, ja die ganze Kraft der Kunſt, und das wahre Genie vertauſcht höchſtens eine mit der andern, aber nie gefällt es ſich in einem breiten maßloſen Ergießen. Der Verfaſſer des vorliegenden ſogenannten Dramas hat verſucht, ein Kunſtwerk zu ſchaffen, ohne ſich irgend um die Kunſt zu bekümmern; vielleicht hat er bei ſeiner Arbeit den Götz von Berlichingen vor Augen gehabt, es wäre jedoch ſehr ſchlimm, wenn ihm das Organiſche, das durchaus Abgeſchloſſene dieſes durch den überwältigenden Stoff in ſeiner abweichenden Form bedingten Schauſpiels entgangen wäre, und wenn er ſeine Licenzen durch Goethes Licenzen entſchuldigen zu können glaubte. Eine vorübergehetzte

Jagd von Lebensszenen, in einer Prosa dargestellt, wie wir sie so ziemlich alle schreiben, hilft zu einem Drama gerade so viel wie ein Haufen Bausteine zu einem Tempel; möglicherweise läßt sich der beste daraus errichten, aber dem Geiste, der den Riß entwirft, dem Arm, der ihn kühn und sicher ausführt, gebührt die Ehre.

*

Es hat wohl kein Deutscher, der die Macht des Theaters, seinen stillen Einfluß auf das Volk und die hieraus entspringende Rückwirkung auf das sich entwickelnde dramatische Kunstgenie zu würdigen weiß, dem Verfall und gänzlichen Untergang des uns'rigen mit Gleichgültigkeit zugesehen. Das Schauspiel einer Nation, in würdiger Bedeutung aufgefaßt, repräsentiert sie in ihrem Selbstbewußtsein; es ist der Brennspiegel, der die einzelnen Ausstrahlungen ihrer innersten Wesenheit, wie die vorüberwandelnde Geschichte sie aus der Tiefe hervorlockt, auffängt, der sie verdichtet und konzentriert, und so ein Jahrhundert durch das andere entzündet, eine leuchtende Tat durch die andere ins Leben ruft. Die Tragödie stellt ein Volk in seinem Verhältnis zu den wichtigsten Aufgaben sowohl seiner selbst, wie der Menschheit überhaupt dar. Die Komödie malt es in seinen notwendigen Verirrungen und Abnormitäten, in seinen erdwärts gekehrten Richtungen und Bestrebungen; nur beide, in ihrer gemeinschaftlichen Ausbildung, in ihrer Erhaltung auf gleicher Höhe erschöpfen seinen Gesamtinhalt und geben ein treues, ewiges Bild seines Wollens und Könnens, seines Schwankens und Erliegens. Dies ist der Punkt, den die dramatische

Dichtkunst ins Auge fassen muß, wenn sie wirken will; zwar mag ein noch höheres Drama denkbar sein, eine Tragödie, die es nur mit dem reinen Menschen, dem Menschen an sich, in seiner zweifelhaften Stellung zu Gott und Natur, zu tun hat, eine Komödie, welche die Nationalitäten selbst in den Sarg legt und die Leichen buntscheckig aufputzt. Doch es ist noch die Frage, ob die Kunst bei einer so allgemeinen Herrschaft der Humanitäts-Idee, wie sie jener Zustand voraussetzt, überall forteristieren kann, und jedenfalls ist die Zeit, wo diese geisterhafte Herrschaft eintreten wird, noch fern, obgleich die Literatur manches dramatische Gedicht entstehen sah, das für sie bestimmt zu sein scheint.

*

Ein Lustspiel hatten wir niemals, Possen und Albernheiten vertreten dessen Stelle, und die Kritik selbst, wenn wir die Schlegel'sche ausnehmen, schien es nicht zu ahnen, daß Tragödie und Komödie aus einer und derselben Wurzel hervorsprossen, und daß die erstere sich durchaus nicht in ihrer ganzen Größe entfalten kann, wenn die letztere hinter ihr zurückbleibt. Den Begriff des Lustspiels auf die enge etymologische Bedeutung seines Namens beschränkend, und aus dem zufälligen Ausbleiben des Dichters die innere Unmöglichkeit des Gedichts ableitend, bildeten wir uns ein, wir könnten kein Lustspiel haben, da doch eben wir aus Gründen, die sich nicht im Vorübergehen entwickeln lassen, das Beste haben sollten und müßten. Unsere Tragödie dagegen wollte den zweiten Schritt vor dem ersten tun: es behagte ihr nicht, von unserem eigenen Grund und

Boden die Welt zu erobern, ſie zog es vor, als heimatloſe Vagantin bei allen Völkern der Erde herumzuziehen und erſt, nachdem ſie ſich überzeugt hatte, daß man von Bettelbrot nicht fett wird, kehrte ſie beſchämt an die Bruſt ihrer Mutter zurück. Aber, inzwiſchen war in Deutſchland der Enthuſiasmus, der ſich ſelten oder nie wieder erwecken läßt, verraucht, und als Wallenſtein und Wilhelm Tell, als die Hermannsſchlacht und der Prinz von Homburg erſchienen, war nicht mehr an die zur Zeit der Iphigenien vielleicht mögliche Verſchmelzung des Theaters mit dem Leben zu denken. Man hatte ſich gewöhnt, die Bühne als Zeitvertreib zu betrachten, und was zum Zeitvertreib herabſinkt, iſt meiſtens für immer degradiert. Daher kam alles Unheil; daher kam es, daß ſeit langer Zeit Hunde und Affen, Taſchenſpieler und moderne Athleten dort ihre Triumphe feierten, wo die Kunſt ihre tiefſinnigſten Orakel verkünden, und wo ein Volk im ſtillen Genuß ſeiner ſelbſt, in der gelinden Anſpannung aller ſeiner Kräfte und in der Empfindung ſeiner geheimſten Sympathien und Antipathien ſich erfriſchen und erheben ſollte.

*

Nur die Kritik, die ſich Anſehen zu verſchaffen weiß, kann der Muſe des Dramas ihren Tempel wieder erobern, nicht dieſe Muſe ſelbſt, die ja, ſobald ſie Einlaß begehrt, jedes Mal von ihrer noblen Prieſterſchaft unter den höflichſten Verbeugungen wieder in den Winkel geſchoben wird. Die Kritik ſoll, der freiwilligen Armut des Repertoirs gegenüber, auf den vernachläſſigten Reichtum der dramatiſchen Literatur aufmerkſam machen, ſie ſoll durch Charakteriſtik und Analyſe die Ver-

mittlerin zwischen dem Genius des Dichters und dem Talent des Schauspielers abgeben, und sie versündigt sich schwerlich stark an der Gegenwart, wenn sie der noch nicht heilig gesprochenen jüngern Vergangenheit ihre hauptsächliche Aufmerksamkeit zuwendet. Sie kann überhaupt nicht oft genug rückwärts schauen.

*

Geht doch die Philosophie am Systematisieren zu Grunde, wie viel mehr die Poesie, die doch nur existiert, so lange sie frei ist. Der Trieb, ein Ende zu machen, und das nicht auf Raum und Zeit Beschränkte mutwillig und eigenmächtig einzupferchen, ist der häßlichste in der menschlichen Natur. Das Leben, in welcher Phase es sich auch befinde, hat immer Form, wenn auch zuweilen eine mit Händen nicht greifbare, es ist stets in Gärung, aber nie in Fäulnis; seine Form geht ihm jedoch eben verloren, wenn wir es mit den tyrannisierenden Allgemeinheiten, die sich vom Großvater auf den Enkel vererbten, in Einklang zu bringen suchen, dann erstarrt es, und den Strom, der uns das köstlichste Bad gewähren konnte, können wir höchstens noch zur Schlittenbahn umschaffen. Schützt euch vor dem Meer, aber strebt nicht, es in seiner Bewegung zu hemmen und einzudämmen; gelänge dies jemals, so würde es zum Sumpf, und ihr alle — die Schiffer nicht allein — stürbet eines jämmerlichen Todes. Es ist schon ein Unglück, daß die menschliche Gesellschaft der auf nichts Ursprüngliches zurückzuführenden Form des Staates bedarf, denn die genialsten Richtungen und Entwickelungen der Individualitäten werden dadurch im Keim erdrückt, und es ist die Frage, ob die übrig bleibenden, die aller-

dings innerhalb der Wälle und Mauern beſſer, wie ſonſt, gegen Wind und Wetter geſchützt ſind, in ihrer füllereichſten Ausbeute für die zurückgehaltenen und erquetſchten Erſatz leiſten. Wollt ihr noch weiter gehen, als die Notwendigkeit euch drängt; wollt ihr dem Geiſt ſogar auf ſeinem eigenſten Gebiet unter dem hammelfrommen Namen einer Aeſthetik die Konſtitution aufdringen? Was kommt dabei heraus? Freilich, ihr könnt dann geſetzlich ſchimpfen und ſtrafen, ihr könnt heute ein Gefühl wegen Trunkenheit in die Wache ſetzen, morgen einen Gedanken wegen Beleidigung eurer Majeſtät auf die Feſtung ſchleppen und übermorgen eine Phantaſie wegen ihrer allzukühnen Flüge ins Tollhaus ſchicken. Das Leben iſt ſein eigenes Geſetz und ſeine eigene Regel, aber ihr wollt den Gott noch immer erſt anbeten, nachdem ihr ihn gekreuzigt habt. So lange der Baum grün iſt, ſchneidet ihr ihm die Zweige ab, und aus dem dürren, gefällten macht ihr — nicht eine Welle für eure Mühlen, ſondern ein Götzenbild.

*

Das dramatiſche Element iſt — mag dieſe Behauptung auch immer befremdlich klingen — ſo gut in der Poeſie ein Weſentliches, ein ſolches, ohne das ſie ins Nichts zerſtiebt, wie das lyriſche; von jenem kommt ihr der Leib, von dieſem die Seele, und beide bedingen ſich gegenſeitig. Iſt doch das Leiden ſelbſt nur ein nach innen gekehrtes Handeln!

*

Menſchennatur und Menſchengeſchick: das ſind die beiden Rätſel, die das Drama zu löſen ſtrebt. Der Unterſchied zwiſchen dem Drama der Alten und dem Drama

der Neuern liegt darin: die Alten ſuchten bei der Fackel der Poeſie die Labyrinthe des Schickſals zu durchſpähen; wir Neuern ſuchen die Menſchennatur, in welcher Geſtalt oder Verzerrung ſie uns auch entgegentrete, auf gewiſſe ewige und unveränderliche Grundzüge, wie auf ein unerſchütterliches Fundament, zurückzuführen. Jenen war dieſes Zweck, was uns Mittel iſt, und umgekehrt.

Bei den Alten ging das Leiden aus dem Handeln hervor; ihre Tragödie war eigentlich ein Triumph des Inſtinkts. Der kecke erſte Blitz des halb erwachten Bewußtſeins beleuchtete den öden Olymp, und weil der Menſch die Götterhalle leer fand, ſuchte er in der eigenen Bruſt ein Zentrum für den Kreis ſeines Daſeins. Aber, wie er nun, um ſich ſelbſt ſich drehend, und dadurch den Pol der Welt negierend, in ſeiner ſpröden Iſoliertheit dem großen Ganzen im Wege ſtand, packte ihn mit zentnerſchwerer Gewalt das unſichtbare Schwungrad, welches das All umtreibt, und ſchleuderte ihn höhnend in einen Abgrund hinein. Nun fühlte er ſich ſündig, und wußte nicht, worin; er fand ſich gerechtfertigt in ſeinen irdiſchen Verhältniſſen und ward den Alpdruck einer geheimen, ungeheuren Schuld doch nicht los von der Bruſt; da ahnte er ſchaudernd, daß die Sünde weiter gehen kann, als die Erkenntnis, daß in Dingen und Ereigniſſen, ſo wie im menſchlichen Denken und Empfinden ein myſteriöſes *Letztes* liegt, das, von welcher Beſchaffenheit und Wirkung es auch ſei, heilig geachtet werden will. Man erinnere ſich des Oedipus, und der Art, wie in dieſem immer Rätſel durch Rätſel gelöſt wird.

Bei den Neuern dagegen gebiert das Leiden meiſtens erſt das Handeln. Der Held gerät in den Strudel hin-

ein, er weiß ſelbſt nicht wie; aber, dem Untergang nah, zeigt er ſich als tapferer, furchtloſer Schwimmer. Dies kommt von dem Verſuch, die Idee der Freiheit mit der Idee der Notwendigkeit, nicht ſowohl auszugleichen, als zu vergleichen. Die moderne Tragödie hat daher, neben die antike geſtellt, einen kränklichen Anſtrich, den der Umſtand, daß das Individuum ihr Ausganspunkt iſt, noch erhöht. Ich wünſchte mir Zeit, alle Konſequenzen dieſer Gegenſätze zu ziehen.

Soll ich nun den Grundbegriff der neuern Tragödie in der Kürze ausſprechen, ſo finde ich ihn in dem herben Gebundenſein des höchſten Adels menſchlicher Natur, im Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgeſetzten Widerſtand der Welt gegen das Große in ſeinem Werdedrang.

Aus dem Gemälde von München

Man hat den Verfall des deutſchen Theaters mit einer Aengſtlichkeit beklagt, als ob von unſerem letzten Gut (und nur der Bettler hat ein letztes Gut) die Rede wäre; man hat den Gründen dieſes Verfalls mit dem gewiſſenhafteſten Eifer nachgeſpürt und ſie in den verſchiedenartigſten Dingen zu finden geglaubt. „Wir ſind nicht frei, wie könnten wir ein Schauſpiel haben," ſagt der eine und zeigt einige Neigung, im Intereſſe der dramatiſchen Kunſt eine Revolution zu beginnen. „Wir ſind ja nicht einmal eine Nation" — unterbricht ihn ein anderer — „wir exiſtieren überall nicht; wir bieten dem Dichter kein Ziel dar, wohin ſoll er ſeine Pfeile richten?" „Tut alles nichts" — behauptet der dritte — „aber wir haben keine Hauptſtadt und darin liegt's!" Alle drei

führen etwas Richtiges an, nur beweisen sie nicht das Rechte. Soll das Theater für ein Volk Bedeutung haben, so muß es dies Volk selbst, die Darstellung seiner innersten Lebenselemente und seines durch diese für alle Zeiten bedingten und voraus bestimmten Geschicks sich zur Aufgabe machen. Dazu gehört, daß dies Volk sich als Volk kenne und fühle, daß es in einer seine gesamten Zustände und Richtungen umfassenden und konzentrierenden Hauptstadt Gestalt und Physiognomie annehme, und daß es zu allem, was die Welt bewegt, in einem würdigen und durchaus freien Verhältnis stehe. Stellt ein Theater sich diese Aufgabe nicht, oder kann und darf es sich dieselbe nicht stellen, so verliert es seine Bedeutung für die Nation und sinkt zum Zeitvertreib Einzelner herab; für den Zeitvertreib gibt es aber nur polizeiliche, keine ästhetischen Vorschriften. Die Anwendung des bisher Gesagten auf Deutschland ergibt sich von selbst; es kommt jedoch noch etwas anderes in Betracht. Der Deutsche wurzelt in seinem Gemüt; was er spricht und tut, kommt aus dieser Quelle; das Gemütsleben eignet sich nicht für die dramatisch-theatralische Darstellung. Das deutsche Drama hätte also selbst in dem Fall, daß alle übrigen Bedingungen günstig wären, einen Stoff, der es *vernichtet*, sowie es ihn *berührt*; wie könnte es gedeihen? Daher kommt es wohl hauptsächlich, daß das Theater den Deutschen zu keiner Zeit echtes Bedürfnis wurde, ihnen mußte jämmerlich zu Mute werden, sobald sie sich einmal im Bild erblickten, zumal da ihre Vergangenheit zu ihrer Gegenwart paßt, wie das scharfgeschliffene Richtbeil zu dem schuldgebeugten Nacken des Sünders.

Aus den Tagebüchern

Ob die Idee den Dichter überwältigt, oder der Dichter die Idee, davon hängt alles ab.

*

Jeder große Menſch fällt durch ſein eigenes Schwert. Nur weiß es niemand.

*

Dem Lenz'ſchen Schauſpiel: Die Soldaten fehlt zur Vollendung nichts weiter, als die höhere Bedeutung der verführten Marie. Eine große erſchütternde Idee liegt dem Stück zu Grunde, aber ſie wird durch dies gemeine ſinnliche Mädchen zu ſchlecht repräſentiert. Dies Geſchöpf taugt nur zur Hure, was zwar nicht den Offizier rechtfertigt, der ſie dazu macht, aber doch das Schickſal, welches es geſchehen läßt. Der Dichter hat es gefühlt, daß ſeine Heldin uns kalt laſſen könne, darum läßt er zwei miteinander kontraſtierende Liebhaber für ſie erglühen, er läßt ſie ſogar das Intereſſe einer edlen, vornehmen Dame erregen, und von dieſer ins Haus nehmen. Doch, es hilft ihm nichts; Marie erweckt zwar unſer Mitleiden, denn dies iſt ein Tribut, den unſer Herz auch dem bloßen Leiden, dem Leiden an und für ſich bewilligt, aber ihr Unglück bringt keine tragiſche Rührung in uns hervor, denn wir empfinden zu lebhaft, daß es ſchon einmal ihr Glück geweſen iſt, daß es unter andern Umſtänden ihr Glück wieder werden kann, daß, worauf alles ankommt, ihr Geſchick in keinem Mißverhältnis zu ihrer Natur ſteht. Ungleich poetiſcher iſt das leidende Weib, welches ganz unſtreitig von Lenz herrührt. Die Geſandtin und ihr

ehebrecherischer Liebhaber trinken den Wein der Sünde, aber sie schmecken nur das Gift, welches er enthält, sie sind ineinander verwachsen, aber sie bieten ihre letzte ohnmächtige Kraft auf, auseinander zu fliehen, sie schauen sich mit unauslöschbarer Sehnsucht in die Augen, aber wie zwei Medusen, erstarren und versteinern sie zugleich, indem sie es tun; hier sind die Individuen gerechtfertigt, ja, sie stehen, ungleich dem ersten Menschen, nach dem Fall reiner und göttlicher da, wie vor demselben; freilich büßt die menschliche Natur alles ein, was die beiden Menschen nicht verlieren. Tief ist es, wie durch den Luis die Katastrophe herbeigeführt wird. Er hat immer nur begehrt, selbst als er zu lieben glaubte; sein Verdacht wird rege, sein Argwohn bestätigt sich, nun will er schwelgen, wo sein Nebenbuhler blutet; da ereilt der Todesstreich die beiden Unglücklichen, bloß, weil sie ihrem verzerrten Bilde im Spiegel dieser gemeinen Seele nicht gleichen! Der Hofmeister zeigt weniger den Dichter, als den trefflichen Zeichner. Es gibt Poeten, deren Personen nichts als Schauspieler sind, die für ihren Geist agieren. Lenz ist diesen Poeten geradezu entgegengesetzt und dies ist der beste Beweis seines Dichterberufs; er gibt seine poetischen Charaktere frei, wie Gott die Menschen. Nur sind sie oft zu frei, zu wenig in Einklang mit der Idee der kleinen Welt, in welcher sie sich bewegen. Dies ist im Hofmeister der Fall. Poetische Charaktere werden zusammengeführt, damit sie sich durch einander entwickeln und ineinander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen. Hierin liegt das Geheimnis der künstlerischen Komposition, bloße Charakteristik kann nie die

Hauptſache ſein, wenn es nicht etwa ein Charakterbild gilt. Die Menſchen im Hofmeiſter ſtehen aber keineswegs in einem wahlverwandtſchaftlichen Verhältnis, ſie finden ſich zuſammen, wie König und Dame und Bube im Kartenſpiel zuſammen kommen, und ihr Schickſal iſt dann am Ende auch ein Kartenſchickſal, eine rohe, willkürliche Kombination des Zufalls. Freilich mag auch im Zufall Providenz ſein, doch iſt es eine Providenz, die wir nicht zu faſſen vermögen, die wir daher nur dann ertragen können, wenn es ſich um einen Spaß oder um einen ſolchen Ernſt, der in Luſt und Lachen ſchwimmt, handelt. Man hat den Zufall darum mit Recht ins Luſtſpiel verwieſen, und ſelbſt hier muß er in gewiſſem Sinn Verſtand annehmen. Ohrfeigen mögen aus Mißverſtändnis gegeben werden, fallen aber Köpfe, ſo wollen wir wiſſen wofür. Nur, weil ſie kein Syſtem hat, iſt die Geſchichte für uns keine rechte Tragödie; der Zufall mit dem Schwert in der Hand, das Schickſal, welches Blindekuh ſpielt, macht uns wahnſinnig. Dies ſchließt den Zufall jedoch nicht völlig aus, er darf allerdings zuweilen eingreifen, nur aber werde er dann als Stoff behandelt, dem der ordnende Geiſt des Ganzen Form und Phyſiognomie erteilt. Ein anderer Fehler im Stück iſt der, daß Lenz den Hofmeiſter Läufer durchgehends als ſymboliſch geltend zu machen ſucht, ohne daß er es wirklich iſt. Es mag in der Hofmeiſter-Zeit manchen Lump der Art gegeben haben, aber der Grund hievon liegt in der Natur der Lumpe, nicht in der Natur ihrer Situation. Läufer macht die Auguſte zur Hure, und nach der ungeſchminkten Lüſternheit der Dirne, die ſie in der Bettſzene entwickelt, zu urteilen, iſt es nicht glaublich,

daß ihn dies viel Mühe gekostet hat, es ist vielmehr wahrscheinlich, daß sie sich selbst verführte; ein anderer hätte sie vielleicht zur Betschwester gemacht: würde denn dieses Stück ein Hofmeister-Panegyrikus gewesen sein? Höchstens ein Kompliment in fünf Akten für den einzelnen Hofmeister ein Beweis, daß die Sache in einem speziellen Fall auch einmal so ausfallen könne, also im höheren Sinne ein Nichts. Erstes und letztes Ziel der Kunst ist, den Lebensprozeß selbst anschaulich zu machen, zu zeigen, wie das Innerste des Menschen sich innerhalb der ihn umgebenden Atmosphäre, sei diese nun ihm angemessen oder nicht, entwickelt, wie das Gute das Böse und dieses wieder das Bessere in ihm erzeugt, und wie dies ewige Wachstum wohl für unser Erkennen, doch keineswegs reell eine Grenze hat; dies ist Symbolik. Es ist ein Irrtum, wenn behauptet wird, nur das Gewordene sei für den Dichter, im Gegenteil das Werdende, das sich selbst erst im Kampf mit den Schöpfungselementen Gebärende, ist für ihn. Das Fertige kann nur noch ein Spielball der Wellen sein, es kann nur noch von ihnen zertrümmert und verschlungen werden; was hätte die Kunst mit dem Gemeinsten, d. h. Allgemeinsten zu tun? Aber, das Werdende soll an der Hand des Dichters von Gestalt zu Gestalt übergehen, es soll niemals als formloser, weicher Ton vor unserm Auge ins Chaotische und Wirre verschwimmen, es soll in gewissem Sinn immer zugleich ein Fertiges sein, wie uns denn ja auch im Weltall nirgends die nackte rohe Materie entgegentritt. Der Mensch ist nur seiner Zukunft wegen; ein unauflösbares Geheimnis, aber ein solches, das man nicht ableugnen kann.

Der Menſch darf uns daher nicht abgeſchloſſen vorgeführt werden, denn nicht, wie er auf die Welt wirkt, ſondern wie die Welt auf ihn wirkt, erregt unſer Intereſſe und iſt uns wichtig; die großen Kräfte und Mächte außer ihm, verkörpern ſich, indem ſie Einfluß auf ihn üben, und verlieren ihre Furchtbarkeit, das Welträtſel iſt gelöſt, ſo wie es ausgeſprochen iſt, und wenn auch zuletzt eine Frage bleibt, ſo ertragen wir dieſe doch viel eher, als eine Leere.

*

Das Gedicht vom Maler Müller: Amor und Bachus iſt außerordentlich ſchön, ſeine Idyllen haben in der deutſchen Literatur ihresgleichen nicht, und in der letzten Fauſtſzene zeigt ſich kräftiger und einfach-edler Humor. Seine Genoveva dagegen iſt ein Nichts, und Tieck hat recht, wenn er mißverſtandene Nachahmung, ja Konzentration Shakeſpeares darin findet. Sie enthält nur einen einzigen ſchönen Zug; als Siegfried in die Höhle ſeines verſtoßenen Weibes tritt und das rohe Kruzifix ſowie die übrigen frommen Zeichen verborgener Andacht erblickt, wirft er ſich weinend auf die Knie, der kleine Schmerzenreich tritt herzu und ſagt: der Mann iſt ſo traurig, wie meine Mutter, ſollte es wohl mein Vater ſein? Dieſer rührend naive Schluß des Kindes ſpiegelt deſſen ganze Vergangenheit; wir ſehen eine Blume, die nur den Tau der Tränen getrunken hat. Das Ganze iſt mit Ach und Oh gemalt, und wäſſerig-ſentimental; nach Naturlauten wird gehaſcht und Seufzer, die nichts ſagen, weil ſie alles ſagen, ſtellen ſich ein. Der es am wenigſten verdient, der Pfalzgraf, geht als der allein Glückliche aus der Kataſtrophe hervor; er hat zwar das

Gelübde getan, Gott in der Einsamkeit sein Leben zu weihen, aber er nimmt sich Zeit, vorher seinen Prinzen zu erziehen, und Genoveva begleitet ihn; Golo wird von drei Vettern auf die Seite geführt und im stillen abgeschlachtet. Ich habe die Tieckſche Genoveva bis jetzt nicht gelesen und verspreche mir nicht viel davon; allein, ich habe viel über diesen Stoff nachgedacht und finde seinen dramatischen Gehalt nur im Charakter des Golo. Ich sage, seinen dramatischen Gehalt; in der Erzählung verhält es sich allerdings anders. Der dramatische Dichter kann den Golo des alten Volksbuchs nicht brauchen, nur, wenn es ihm gelingt, diesen flammenden hastigen Charakter aus menschlichen Beweggründen teuflisch handeln zu lassen, erzeugt er eine Tragödie. Golo liebt ein schönes Weib, das seiner Hut übergeben ward, und er ist kein Werther: darin liegt sein Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung. Die Liebe selbst, für die er nicht kann, ist schon Sünde, und je edler sein Gemüt ist, je schmerzlicher wird er diese ihm angeflogene Sünde empfinden; Haß des Gegenstandes, der ihn, wenn auch unbewußt, mit sich selbst entzweite, mischt sich von Anfang an in sein süßestes Gefühl und ist nicht einmal durchaus ungerecht. Die Harmonie seines Innern ist einmal gestört, er kann sich selbst nicht mehr achten; soll jenes umsonst geschehen sein? Er ward auf den Weg gestoßen, umzukehren steht nicht in seiner Gewalt, das reizende Ziel steht ihm stets vor Augen: ist es ein Wunder, daß er es zu erreichen strebt? Vielleicht täuscht er sich selbst eine Zeitlang und faßt Entschlüsse, die er nicht auszuführen vermag; plötzlich übermannt ihn die Stunde, er gesteht seine Leidenschaft und — bloß ge-

wollt, oder vollbracht, das Verbrechen iſt gleich groß, die Schande iſt im erſten Fall ſogar größer. Er bittet Genoveva um Liebe, das heißt, er verlangt von ihr, daß ſie in den Ehebruch willigen ſoll; auch dies iſt bedeutend für ſie, wie für ihn. Kann und darf ſie ihrem Gemahl, ſelbſt wenn ſie es verſpricht, verbergen, welchen Verrat ſein Freund an ihm üben wollte; kann Golo ſich ſicher fühlen, wenn ſie rein bleibt? Eine Herſtellung des Verhältniſſes iſt nicht möglich; ein Weib, das ein ſolches Geheimnis bewahren ſoll, ſteht über einer Mine, ſie iſt eine Blume mit einer brennenden Kohle im Schoß, das Geheimnis vernichtet ſie und ſie mag es verſchweigen, oder nicht, immer verſtößt ſie, hier oder dort, gegen ihre Pflicht, ja offenbart wirkt es vielleicht nicht ſo fürchterlich, als unterdrückt und durch einen Zufall unfreiwillig ans Licht gezerrt; Golo, nachdem er begann, muß vollenden, ſelbſt dann, wenn er die Glut ſeines Herzens erſtickt, er muß vollenden, um nur das zu retten, was er längſt beſaß. Dazu kommt, daß eben der edelſte Verführer am wenigſten an die Heiligkeit des kalten Weibes glauben kann; warum ſoll ſie höher ſtehen, wie er, und, wenn ſie durch irgend einen fallen muß, warum nicht durch ihn? So geht Golo Schritt vor Schritt, wollend und nicht wollend, weiter, der Preis wächſt mit der Mühe, nur ein großer Entſchluß kann die tauſend Stricke zerreißen, welche Zufall und Schickſal aus einem einzigen wahnſinnigen Augenblick geſponnen haben. Aber das erdrückende Bewußtſein der Unwürdigkeit macht den großen Entſchluß für das knirſchend in ſich zuſammenbrechende Gemüt zu ſchwer; nur, wer den Himmel verdient, leiſtet leicht und freudig auf die Erde Verzicht;

nur der wirft das Leben gern weg, der etwas daran wegzuwerfen hat. Schon das ſteht einem ſolchen Entſchluß im Wege, daß er nicht früher, daß er nicht damals gefaßt ward, als er noch alles gut machen, oder, richtiger, als er noch alles abwenden konnte; auch die Tugend iſt an einen bedingenden Moment geknüpft. Ein Unverzeihliches, das Golo gegen die Gräfin begeht, erzeugt das andere; kann er vor dem letzten Schritt zurückbeben, nachdem nur noch dieſer übrig blieb? Der letzte iſt nicht ſo arg, als der erſte, denn er iſt notwendig, da dieſer freiwillig war, er muß vergeben werden, wenn dieſer vergeben wird; gegen Genoveva kann Golo überall nicht ſo freveln, als er ſchon gegen ſeinen Freund gefrevelt hat, und der Menſch iſt verrückt genug, in der großen Sünde eine Art von Freibrief für die kleineren zu ſehen. Genovevas Schickſal muß erfüllt werden, damit Golos Hölle ganz werde; kann er nicht ganz ſelig ſein, ſo will er doch ganz verdammt ſein. Er läßt ſie ermorden und iſt nun als Verbrecher, was er ehemals als Menſch und Mann war, denn dahin drängt ein ewiges Geſetz der Natur, nur fallende Engel wurden Teufel, nicht der fallende Menſch. Dies ſind die Hauptmomente: eine ungeheure Bluttat, die aus einem holden Lächeln, einem falſch ausgelegten gütigen Blick entſpringt; himmliſche Schönheit, die durch ſich ſelbſt, durch ihren eigenen Glanz, ihren göttlichen Adel, in Marter und Tod ſtürzt. Golo wird ſich ſeiner heimlichen, das Licht ſcheuenden Liebe zum erſtenmal mit Schrecken bewußt, als Genoveva von ihrem Gemahl Abſchied nimmt und in dieſer bangen Stunde, wo Angſt und Furcht des Kommenden ſie überwältigen, ihr ganzes, ſtillglühendes Herz mit ſeinem un-

endlichen Reichtum gegen den Scheidenden aufſchließt; des Himmels reinſter Blick entzündet die Hölle. Erſchütternd und tragiſch in höchſter Bedeutung iſt dieſer verhängnisvolle Augenblick, erſchütternd und tragiſch in jedem Sinn und auf jedem Punkt iſt das Schickſal Golos, der nicht weniger, wie Genoveva ſelbſt, durch die Blüte ſeines Daſeins, durch ſein edelſtes Gefühl, das durch böſe Fügung mißgeboren in die Welt tritt, unabwendbarem Verderben als Opfer fällt. Genoveva kann und darf nicht im Vordergrund ſtehen; ihr Leiden iſt ein rein äußerliches, und zugleich ein ſolches, das die tiefſten Elemente ihres Weſens, die religiöſen, befruchtet und entfaltet, und ſie als Mutter, da ſie, trotz ihrer Verlaſſenheit, ihre mütterliche Pflicht zu erfüllen weiß, hoch über alle andern Mütter hinauf ſtellt, ſie iſt ein durchaus chriſtlicher Charakter, den der Scheiterhaufen nicht verzehrt, ſondern verklärt; ſie muß (und dies iſt in Bezug auf ſie Hauptvorwurf der Darſtellung) zu Gott in dasſelbe Verhältnis kommen, worin ſie einſt zu Siegfried ſtand, es muß veranſchaulicht werden, daß ihre irdiſche Liebe von jeher nur eine ſich ſelbſt noch nicht erkennende höhere war. Sie ſei im Gedicht der mildernde linde Mond, hinter Sturm und Gewitterwolken. Der Schuldigſte iſt der Pfalzgraf; warum hat er eine ſolche Natur, die ihn bis auf den Grund in ihr klares Innere hinabſchauen ließ, nicht erkannt? Es iſt ungleich ſündiger, das Göttliche in unſerer Nähe nicht zu ahnen, es ohne weitere Unterſuchung für ſein ſchwarzes Gegenteil zu halten, als es in weltmörderiſcher Raſerei zu zerſtören, weil wir es nicht beſitzen können. Er allein darf durch die Kataſtrophe geſtraft werden, und er wird geſtraft,

denn er findet die beweinte Verstoßene nur wieder, um die zermalmende Ueberzeugung zu gewinnen, daß das Band zwischen ihm und ihr für Zeit und Ewigkeit zerrissen ist. Für Genoveva ist dies Wiedersehen die letzte Verklärung: auch ihr Bild ist jetzt rein.

*

Gestern Abend im Bett las ich seit undenklicher Zeit zum erstenmal wieder Lessings Emilia Galotti. Es verlohnt sich der Mühe, zu untersuchen, ist aber schwer zu sagen, warum dieses Gedicht trotz seines reichen Gehalts dennoch kein Gedicht ist. Man könnte sich vielleicht so ausdrücken: es erreicht das Ziel der Poesie; der Dichter schulmeistert das Musenroß und treibt es im ganzen freilich, wohin er will, aber im einzelnen immer entweder zu weit, oder nicht weit genug. Gerade dies ist der Punkt, worin der echte Dichter sich von seinem nächsten Nachbar, der Lessing gewiß war, unterscheidet, bei jenem ist die Begeisterung helles Feuer, das vom Himmel fällt, und das er gewähren läßt; bei diesem ist es ein Flämmchen, welches er selbst anmacht und welches nun, je nachdem die Stoffe sind, womit er es ernährt, bald nur kümmerlich schleicht, bald aber gar zu breit und ungestüm aufleckt. Bei einer solchen Flamme kann man löten und schmieden, aber die Sonne mit ihrer linden, unsichtbaren Glut muß wirken, wenn Bäume und Blumen entstehen sollen. Das Bewußtsein hat am wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Anteil; er gebiert es nur, wie eine Mutter ein Kind, das von geheimnisvollen Händen in ihrem Schoße ausgebildet wird, und das, ob es gleich Fleisch von ihrem Fleisch ist, ihr dennoch in un-

abhängiger Selbſtändigkeit entgegentritt, ſobald es zu leben anfängt; der Handwerker weiß allerdings mit Beſtimmtheit, warum er jetzt zum Hammer und jetzt zum Hobel greift, aber er macht auch nur Tiſche und Stühle. Das Bewußtſein iſt nicht produktiv, es ſchafft nicht, es beleuchtet nur, wie der Mond; die Philoſophie beweiſt nichts gegen dieſe Behauptung, denn ſie entwickelt nichts, als ſich ſelbſt, ſie zeugt nur ihre eigenen Prozeſſe. Wer mich hier mißverſteht, dem mag überhaupt die Fähigkeit gebrechen, über dieſen Gegenſtand etwas zu verſtehen. Ich bemerke nur noch, daß man von hier ausgehen muß, wenn man ſich klar machen will, inwieweit der Dichter einen Plan haben darf und kann. Die Charaktere in Emilia Galotti mögen Charaktere ſein; es würde zu weit führen, wollte ich unterſuchen, ob nicht der Menſch, wenn er ſich Menſchen denkt, ſchon deshalb weil er Menſch iſt, ſich immer ſolche denken muß, die mit einer gewiſſen Exiſtenzmöglichkeit auftreten, und ob es genug ſei, daß wir poetiſche Geſtalten bloß nicht entſchieden verneinen können, ob wir ſie nicht vielmehr, wenn wir ſie gelten laſſen ſollen, unbedingt und unwillkürlich bejahen müßten. Jedenfalls ſind dieſe Charaktere zu abſichtlich auf ihr endliches Geſchick, auf die Kataſtrophe, berechnet, und dies iſt fehlerhaft, denn dadurch erhält das ganze Stück die Geſtalt einer Maſchine, worin lebendige Menſchen die für einander beſtimmten und notgedrungen auf den Glockenſchlag ineinander greifenden Räder vorſtellen. Zwar ſollen die Charaktere den Blitzſtrahl des Schickſals an ſich ziehen, er könnte ſie ſonſt nicht treffen, ohne das Band, das die Weltordnung zuſammenhält, zu zerreißen; aber, dies muß ſpielend und

ohne daß man es ahnt, geſchehen, Menſch und Schickſal müſſen ſich an einem Ort begegnen, wo man es nicht erwarten konnte und wo man desungeachtet, wenn man näher hinſieht, nicht die verhüllte Larve des Zufalls, ſondern das ernſte Antlitz der Notwendigkeit erblickt: iſt das Gegenteil der Fall, ſo iſt nur noch die Exekution oder die Prämienverteilung möglich, und damit hat die Kunſt nichts zu tun. Ein Vater, der ſich leichter zum Aeußerſten, als zu etwas anderem entſchließt; eine Tochter, die um ihren Tod bettelt, wie Tauſende ums Leben betteln würden; eine Mutter, die an ſich nichts bedeutet, deren breites Daſein aber Gelegenheit gibt, daß andere ſich entfalten; ein hitziger Graf, der weiß, daß die Affen hämiſch ſind und der dennoch ſie aufs ärgſte reizt; ein junger Fürſt, der ſeinen Lüſten jedes Gefühl ſeiner Würden, jede Rückſicht auf Geſetz und Gewiſſen aufopfert und der ſich, um ſich vor ſich ſelbſt zu ſchützen, anfangs hinter einer ſchlangenglatten Dialektik, zuletzt hinter eine Reue, die ärger iſt, als ſelbſt die Sünde war, verkriecht; ein Hofmann, der ſein Vertrauter iſt, und der Teufel dazu; eine rachſüchtige, verlaſſene Maitreſſe, die ihren Abgott abſchlachten will, weil ſie nicht mehr bei ihm ſchlafen darf; obendrein ein Paar Mörder und, um die letzte kleine Schwierigkeit beiſeite zu ſchaffen, noch ſogar ein tragiſcher Kutſcher, der ſich gezwungen mit dieſen verſtändigen muß: das Schickſal hatte es doch gar zu leicht! Wir wollen aber nicht ſehen, was nicht ausbleiben kann! Emilia iſt mir ein Ding, wie ein Widerſpruch! Von einer Frömmigkeit, daß ſie ſogar am Hochzeitstage die Meſſe nicht verſäumt; geliebt, und — der Dichter hat ſie nicht ſo geſchildert, aber was berech-

tigt uns, anzunehmen, daß er ſie nicht hat ſo ſchildern wollen? — von Liebe zu ihrem Verlobten erfüllt; zu wiſſen, daß der Graf tot iſt, daß er um ihretwillen tot iſt, oder richtiger, dies nicht zu wiſſen, es bloß zu ahnen, ein noch ſchrecklicherer Gemütszuſtand: dennoch, ſie ſagt es mit klaren Worten, fühlt ſie dem meuchelmörderiſchen Wollüſtling gegenüber nichts ſo lebhaft, als daß ſie warmes Blut hat, daß ſie verführt werden kann, und fühlt dies ſogleich, in den erſten entſetzensvollen Augenblicken. Iſt dies natürlich? Und wenn, iſt ſie dann nicht eine gemeine Seele? Und wird eine gemeine Seele ſterben, um das zu retten, was ſie nie beſaß? Uebrigens überſehe ich nicht, daß Emilia der herrlichſte Charakter geworden wäre, wenn ihn ein wahrhafter Dichter geboren hätte; es iſt außerordentlich ſchön, daß das Mädchen aus heiliger Scheu vor den dämoniſchen Mächten in ihrem Innern in ihrer letzten freien Stunde weiblich furchtſam und doch heldenkühn den Tod erwählt; gewiß hat auch Leſſing die Situation ſeiner Heldin ſo empfunden, nur, daß ihm die Mittel zur poetiſchen Darſtellung verſagten. Es iſt möglich, daß ihm die Idee eines weiblichen Romeos vorſchwebte; mit den Modifikationen, welche die Umſtände mit ſich brachten, wie ſich von ſelbſt verſteht.

*

Geſtern las ich das Leben Leſſings von Schink und abends ſeine Dramaturgie. Ich komme noch einmal auf die Emilia Galotti zurück. Es iſt allerdings in der erſten Szene, wo Emilia auftritt, genugſam angedeutet, daß ſie für den Prinzen empfindet. Sie zittert, ſie iſt in der größten Aufregung, ſie hat nicht gewagt, ihn

zum zweiten Mal anzuſehen; alles Zeichen einer unbewußt aufkeimenden Liebe. Aber, hierdurch entſtehen eben neue Bedenklichkeiten. Es frägt ſich, welcher Art dieſe Liebe iſt. Iſt ſie nichts anderes, als das Erwachen der bisher in den Schlaf gelullten glühenden Sinnlichkeit, vorbereitet vielleicht durch den Gedanken an die baldige Hochzeit, zurückgehalten wieder durch das naßkalte Bild des nur für die Seele der Braut ſchwärmenden Bräutigams? Dann ſind zwei Fälle möglich. Entweder iſt der ungeſtüm drängende Prinz nur der Funken, der ihr Herz in Flammen ſetzt, und dieſes wendet ſich nun mit voller Glut dem Bräutigam zu, den das Mädchen mit ganz anderen Augen betrachten lernt, indem ſie den Schlüſſel ihres Daſeins ahnt; oder ſie wird klar darüber, daß ihr Verhältnis zu dem Grafen nur ein gemachtes iſt, daß er mehr der zufällige, als der wahre Gegenſtand ihrer Neigung war, und iſt dieſes, ſo kann ſie, die uns der Dichter als des größten Entſchluſſes fähig vorführt, über das, was ſich für ſie zu tun geziemt, nicht zweifelhaft und unentſchieden ſein, ſie kann nicht zögern und nicht zagen, ein Band zu zerreißen, das nie hätte geknüpft werden ſollen. Im Herzen den einen tragen und dem andern zum Altar folgen, das verträgt ſich nicht mit ihrer Frömmigkeit, ihrer Gemütsreinheit. Iſt aber jene Liebe etwas Höheres, iſt ſie, was ſie ſein ſoll, ſo verklärt ſie auch unmittelbar den Gegenſtand, der ſie erweckt hat; ſieht die ganze Welt im Prinzen nur den Wollüſtling und den Verführer, Emilia muß etwas Beſſeres in ihm ſehen, denn nie kann vom Gemeinen eine edle Wirkung ausgehen. Und hiemit fällt die Kataſtrophe weg, ſo weit nämlich der Wille der Tochter An-

teil daran hat; der Vater mag ſie immerhin noch morden, um demjenigen ihren Körper zu entreißen, der ihre Seele auf ewig beſitzt. Emilia kann nicht mehr fürchten, verführt zu werden, und wenn ſie ſich auch, hin und her geworfen zwiſchen innerer und äußerer Pflicht, im Widerſtreit mit einer einmal eingegangenen Verbindlichkeit und dem Zuge ihres ganzen Weſens, nicht gleich zu helfen weiß, ſo kämpft ſie doch einen ganz anderen, einen viel ernſteren und heiligeren Kampf, einen ſolchen, der, falls er nur durch den Tod zu enden wäre, den Tod wahrhaft tragiſch machen würde. Sich zu töten, weil man fühlt, daß man, wenn man ſich nicht tötet, nicht ſtark genug ſein wird, die Unſchuld zu bewahren, iſt wohl kaum der Mühe wert.

*

„Kurz, die Tragödie iſt keine dialogierte Geſchichte; die Geſchichte iſt für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewiſſe Charaktere zu verbinden gewohnt ſind. Findet der Dichter in der Geſchichte mehrere Umſtände zur Ausſchmückung und Individualiſierung ſeines Stoffes bequem: wohl, ſo brauche er ſie. Nur, daß man ihm hieraus ebenſowenig ein Verdienſt, als aus dem Gegenteil ein Verbrechen mache.“ Leſſing. Ich denke doch, das Verhältnis zwiſchen Geſchichte und Tragödie kann etwas inniger ſein.

*

Kleiſts Arbeiten ſtarren von Leben.

*

Schillers Talent war ſo groß, daß er durch die Unnatur ſelbſt zu wirken wußte.

*

Gutzkows Nero. Die Aufgabe mußte sein, den Nero zu vermenschlichen, ihn auf etwas Ewiges in der Menschennatur zurückzuführen. Aber, nur das Gefühl vermenschlicht und vermittelt, nicht Räsonnement und Spekulation, denn der letzteren bedient sich jeder Böse-wicht. Ferner, wenn auch jedes Einzelne motiviert ist, so ist dadurch noch keineswegs eine Erscheinung in ihrer Totalität motiviert. Auch ist Nero ein Charakter, der, so wie er über sich selbst denkt, nicht mehr existiert.

*

Im Shylok beginnt das Tragische, wo seine Gemeinheit beginnt. Es ist in diesem Charakter der durch gerechten Stachel zum Aufschwung angefeuerte Haß, den der Jude gegen den Christen hegen muß, dargestellt; aber das Judentum ist es auch wieder, was den Aufschwung unmöglich macht. Statt das Fleisch auf die Gefahr des Blutvergießens hin auszuschneiden, ist Shylok bereit, sein Geld zu nehmen.

*

Die Form ist der höchste Inhalt.

*

Schlechte Dichter, die aber gute Köpfe sind, liefern statt der Charaktere ihr Schema und statt der Leidenschaften ihr System.

*

Den Wahnsinn aufs Theater bringen! Man könnte eben so gut das, was an Aas und Würmern sich in einem Sarg durcheinander ringelt, zum Gegenstand eines Gemäldes machen. Es gibt Grenzen der Darstellung, es gibt einen Punkt, wo die höchste Wahrheit die höchste Sünde ist, denn, es gibt Momente, wo die Natur

unbelauſcht bleiben will, und wo der Menſch ſich durch einen einzigen Blick, der ſich in ihr Myſterium hineinſtiehlt, aufs Gröblichſte an ihr verſündigt, und zwar deshalb, weil dieſer Blick dasjenige voreilig ſchon zu etwas macht, was erſt etwas werden ſoll.

*

Gutzkow behauptete neulich: zwiſchen Dramatiſch und Theatraliſch ſei kein Unterſchied, vom Schauen ſei das Schauſpiel ausgegangen und was nicht geſchaut werden könne, gehöre nicht hinein. Eng und konfus! Als ob kein Unterſchied wäre zwiſchen Bruſt und Schnürbruſt.

*

Von größter Wirkung ſind im Dramatiſchen die zurückſpringenden Motive, diejenige, welche nur etwas Altes zu beſtätigen ſcheinen, und doch etwas ganz Neues bringen. Z. B. wenn Hamlet ſagt: Schlafen — Träumen — und dann plötzlich: Ja, was in dem Schlaf für Träume uns kommen pp.

*

Die Motive vor einer Tat verwandeln ſich meiſtens während der Tat und ſcheinen wenigſtens nach der Tat ganz anders: dies iſt ein wichtiger Umſtand, den die meiſten Dramatiker überſehen.

*

Eine Tat iſt, wie ein Schuß; er iſt nur einer, wenn er trifft. Aus der Ueberlegung geht nie eine Tat hervor.

*

Die lyrische Poesie hat etwas Kindliches, die dramatische etwas Männliches, die epische etwas Greisenhaftes.

*

Es gibt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen, und unterwegs das Unglück antreffen.

*

Ein dramatisches Werk, vorgelesen, wirkt wie ein lyrisches.

*

Die meisten historischen Tragödien-Dichter geben statt der historischen Charaktere Parodien auf diese Charaktere.

*

Das Gute selbst kann Feind des Guten sein, die Rose kann die Lilie verdrängen wollen, Beide sind existenzberechtigt, aber nur Eins hat Existenz. So entsteht ein Kampf um den Moment, das Ewige muß sich seiner selbst entäußern, um das Zeitliche zu gewinnen, Resignation gilt nicht, denn es heißt auf Wirkung Verzicht leisten und Wirkung ist das Besitztum der Welt, Wirkung ist der Tribut des Einzelnen ans Allgemeine. Auf diesem Wege kann die höchste Tragödie entstehen.

*

Der dramatische Jambus ist den deutschen Dichtern meistens nur Gelegenheit zum Sündenfall des Gedankens, der mit sich selbst zu kokettieren anfängt.

1840.

Vorwort zur „Judith".

Die Anordnung der Szenen, die ich, der Raum-Erſparnis wegen, in dem gedruckten Manuskript nicht angeben konnte, habe ich den verehrlichen Bühnen-Direktionen überlaſſen zu dürfen geglaubt. Das Koſtüm und anderes der Art vorzuſchreiben, habe ich eben ſo wenig notwendig finden können; daß hier nur die freie orientaliſche Bekleidung und Dekorierung am Platz iſt, und daß Aſſyrier und Ebräer durch ihre Tracht auf eine leicht in die Augen fallende Weiſe unterſchieden werden müſſen, verſteht ſich von ſelbſt; im übrigen halte ich dafür, daß zu große Treue und Aengſtlichkeit in ſolchen Dingen die Illuſion eher ſtört, als befördert, indem die Aufmerkſamkeit dadurch auf fremdartige Gegenſtände geleitet und von der Hauptſache abgezogen wird. Beſonders bei dem vorliegenden Drama möge dies der Fall ſein. Es iſt keine von den Wachskerzen, welche die Poeten zuweilen anzünden, um irgend einen Vorgang oder einen hiſtoriſchen Charakter, der ihnen dunkel ſcheint, um nichts und wieder nichts zu beleuchten. Die Poeſie hat, der Geſchichte gegenüber, eine andere Aufgabe, als die der Gräberverzierung und der Transfiguration; ſie ſoll ihre Kraft nicht an Kupferſtiche und Vignetten vergeuden, ſie ſoll das Zeitlich nicht ewig machen, das uns völlig Abgeſtorbene nicht durch das Medium der Form in ein geſpenſtiſches Leben wieder zurückgalvaniſieren wollen. Nicht wegen ihrer Seufzer und ihres Jammers ſoll uns der Dichter die neroniſchen

Menschenfackeln früherer Jahrhunderte, die ein grausamer Blitz des Schicksals in Brand steckte, vorführen; nur wegen des düsterroten Lichts, womit sie ein Labyrinth, in das sich auch unser Fuß hinein verirren könnte, erhellten. Das Faktum, daß ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug, ließ mich gleichgültig, ja es empörte mich in der Art, wie die Bibel es zum Teil erzählt. Aber ich wollte in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sich-Selbst-Herausfordern in einem Bilde zeichnen, und jene alte Fabel, die ich fast vergessen hatte und die mir in der Münchner Gallerie vor einem Gemälde des Giulio Romano einmal an einem trüben Novembermorgen wieder lebendig wurde, bot sich mir als Anlehnungspunkt dar. Auch reizte mich nebenbei in Holofernes die Darstellung einer jener ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Zivilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All fast noch Eins fühlten, und, aus einem dumpfen Polytheismus in die frevelhafteste Ausschweifung des Monotheismus stürzend, jeden ihrer Gedanken ihrem Selbst als Zuwachs vindizierten und alles, was sie ahnten, zu sein glaubten. Diese paar Bemerkungen über das, was ich beabsichtige, schienen mir als Fingerzeige für die Aufführung nicht überflüssig, deshalb hielt ich sie nicht zurück.

*

Aus einer Rezenſion

Er iſt tragiſch genug, der Kampf eines Volks um ſeine Freiheit, tragiſch in Allem, was ihm vorhergeht, tragiſch in ſich ſelbſt, noch tragiſcher im Ausgang, der nur beweiſt, daß das vielköpfigte Tier einen zu grauſamen Reiter abwerfen und zertreten, nicht aber, daß es ihn entbehren kann. Ein Volk kann den Kampf um die Freheit nicht eher beginnen, als bis es in einer hervorragenden Individualität ein Zentrum gefunden hat. Leider iſt hierin bedingt, daß wir anfangen müſſen, vor dem Freund zu zittern, ſobald wir vor dem Feind zu zittern aufhören. Es iſt der Geiſt, der die Maſſe belebt und bewegt, der ſie mitten in der Begeiſterung kommandiert, der ſie zu genau kennen lernt, um ſich nicht von ſeiner eignen Notwendigkeit zu überzeugen. Wir ſehen, daß der Kampf nicht dem Reiter, ſondern nur den Sporen gilt, wir wiſſen, daß der Zügel, wenn er auch heute noch ſo loſe hängt, doch morgen ſchon wieder ſtraff angezogen werden kann, wir zweifeln nicht, daß dies über kurz oder lang durch die erſte oder die zweite Hand geſchehen wird, und der Dichter, der ein ſolches Bild im Spiegel ſeiner Poeſie auffängt, gibt uns Nichts, als die troſtloſe Gewißheit, daß wir nicht einmal das Recht haben, darüber zu fluchen! Der Geſchichte iſt es gleichgültig, wie etwas geſchieht, wenn es geſchieht: ſie hat es nicht mit den Individualitäten, ſondern nur mit den Kraftäußerungen derſelben zu tun, und ihr bleibt in ihrer unendlichen Ausdehnung für jede Diſſonanz wenigſtens die Hoffnung der Auflöſung. Die Kunſt dagegen ſoll ein Ziel in jedem Schritt ſehen, ſie ſoll allem

Menſchlichen und Göttlichen, wo es ins Gedränge kommt, Satisfaktion verſchaffen, ſie ſoll, wenn ſie das hiſtoriſche Gebiet betritt, die dunkel gebliebenen Taten, Begebenheiten und Charaktere ihres verſchloſſenen innern Lichts entbinden. Ihre Aufgabe iſt das Klare, das in ſich ſelbſt Ruhende, mit einem Worte das Schöne; das Schöne aber iſt die Ausgleichung zwiſchen Inhalt und Form; es iſt zwar nicht der Sieg des einen Widerſtrebenden über das andre, es iſt jedoch der Waffenſtillſtand.

Aus Tagebüchern und Briefen

Einige dramatiſieren, wie die Kinder ſchreiben: der Buchſtaben wegen!

*

Aus d. Brief an die Stich v. 7. März 40.

„Die dramat. und theatr. Kunſt ſind in meinen Augen zwei Notwendigkeiten, die obgleich ſie aus einem und demſ. Bedürfnis entſpringen, doch nur in einem Annäherungsverhältnis zu einander ſtehen und nicht ganz zuſammen fallen können. Gar Manches gehört durchaus in die dramatiſche Dichtung hinein, was bei ihrer theatraliſchen Verkörperung ebenſo notwendig wegfallen muß, denn die Dichtung iſt mehr Natur, die Darſtellung mehr Bild, jene empfängt nur ihre letzten und höchſten, dieſe empfängt alle ihre Geſetze von der Schönheit. Hieraus folgt nun nicht, daß der Dichter ſich eigenſinnig zurückhalten und ſich dadurch um die herrlichſte Wirkung bringen ſoll. Es folgt daraus, daß er ſein geſchaffenes Werk zum Objekt einer ausgleichen-

den Prozedur machen und in gewiſſem Sinne eine doppelte Schöpfung verſuchen ſoll. — — (über die Hochzeitsnacht.) Die Judith der Bibel iſt eine Witwe; eine Witwe aber kann nicht mehr empfinden, was meine Judith in dem gegebenen Fall noch empfinden mußte, wenn ich die Dichtung zu ihrem Wende- und Höhepunkt führen wollte, eine Witwe darf ſich zu einem Schritt, deſſen Ziel ſie kennt, nicht einmal entſchließen, wohl aber ein Mädchen und eine Witwe, die noch Mädchen iſt.

*

Aus meinem Begriff der Form folgt ſehr viel, und das verſchiedenſte. In Bezug auf die Lyrik: das ganze Gefühlsleben iſt ein Regen, das eben herausgehobene Gefühl iſt ein von der Sonne beleuchteter Tropfen. Dramatik. Form iſt da der Punkt, wo göttliche und menſchliche Kraft einander neutraliſieren.

*

Ueber Judith. (Brief an Mad. Stich vom 3. April 40.)

— — Judith und Holof. ſind, obgleich, wenn ich meine Aufgabe löſte, wahre Individualitäten, dennoch zugleich die Repräſentanten ihrer Völker. Judith iſt der ſchwindelnde Gipfelpunkt des Judentums, jenes Volks, welches mit der Gottheit ſelbſt in perſönlicher Beziehung zu ſtehen glaubte; Hol. iſt das ſich überſtürzende Heidentum, er faßt in ſeiner Kraftfülle die letzten Ideen der Geſchichte, die Idee der aus dem Schoß der Menſchheit zu gebärenden Gottheit, aber er legt ſeinen Gedanken eine demjurgiſche Macht bei, er glaubt zu ſein, was er denkt. Judentum und Heidentum ſind wie-

derum nur Repräsentanten der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit; und so hat der Kampf, indem die Elemente meiner Tragödie sich gegenseitig aneinander zerreiben, die höchste symbolische Bedeutung, obwohl er von der Leidenschaft entzündet und durch die Wallungen des Blutes und die Verirrungen der Sinne zu Ende gebracht wird. Die Erscheinung des Propheten ist gewissermaßen der Grademesser des Ganzen; sie deutet auf die Stufe der damaligen Weltentwickelung, sie zeigt, daß das geschaffene Leben noch nicht so weit entfesselt war, um der unmittelbaren Eingriffe der höchsten göttlichen Macht enthoben zu sein und sie entbehren zu können. Eine Kritik, die nicht zum Kern meines Werkes durchdränge, könnte fragen, wie Judith durch eine Tat, die Gott durch seinen Propheten verkündigte und dadurch zur Notwendigkeit stempelte, in ihrem Gemüt vernichtet werden könne, sie könnte hierin einen Widerspruch erblicken. Aber hier wirkt der Fluch, der auf dem gesamten Geschlecht ruht; der Mensch, wenn er sich auch in der heiligsten Begeisterung der Gottheit zum Opfer weiht, ist nie ein ganz reines Opfer, die Sündengeburt bedingt den Sündentod, und wenn Judith auch in Wahrheit für die Schuld aller fällt, so fällt sie in ihrem Bewußtsein nur für ihre eigene Schuld. Hieran aber knüpft sich der Schluß des Stückes in seiner unbedingten Notwendigkeit. Die Wage muß, weil keine irdische Ausgleichung denkbar ist, in beiden Schalen gleich schweben, und der Dichter muß es unentschieden lassen, ob die unsichtbare Hand über den Wolken noch ein Gewicht hinein werfen wird oder nicht! — — —

*

Nicht was der Menſch iſt, nur was er tut, iſt ſein unverlierbares Eigentum.

*

Brief an Madame Stich vom 23. April

— — Meine ganze Tragödie iſt darauf baſiert, daß in außerordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereigniſſe eingreift und ungeheure Taten durch Menſchen, die ſie aus *eigenem* Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen läßt. Eine ſolche Weltlage war da, als der gewaltige Holof. das Volk der Verheißung, von dem die Erlöſung des ganzen Menſchengeſchlechtes ausgehen ſollte, zu erdrücken drohte. Das Aeußerſte trat ein, da kam der Geiſt über Judith und legte ihr einen Gedanken in die Seele, den ſie (darum die Szene mit Ephraim) erſt feſt zu halten wagt, als ſie ſieht, daß kein Mann ihn adoptiert, den nun aber auch nicht mehr das bloße Gottvertrauen, ſondern nach der Beſchaffenheit der menſchlichen Natur, die niemals ganz rein oder (292) ganz unrein iſt, zugleich mit die Eitelkeit ausbrütet. Sie kommt zum Holof., ſie lernt den „erſten und letzten Mann der Erde" kennen, ſie fühlt, ohne ſich deſſen klar bewußt zu werden, daß er der Einzige iſt, den ſie lieben könnte, ſie ſchaudert, indem er ſich in ſeiner ganzen Größe vor ihr aufrichtet, ſie will ſeine Achtung ertrotzen und gibt ihr ganzes Geheimnis preis, ſie erlangt nichts dadurch, als daß er, der vorher ſchon mit ihr ſpielte, ſie nun wirklich erniedrigt, daß er ſie höhnend in jedem ihrer Motive

mißdeutet, daß er sie endlich zu seiner Beute macht und ruhig einschläft. Jetzt führt sie die Tat aus, sie führt sie aus auf Gottes Geheiß, aber sie ist sich in dem ungeheuren Moment, der ihr ganzes Leben verwirrt, nur ihrer persönlichen Gründe bewußt; wie der Prophet durch den Samaja, so wird sie durch ihre Magd, durch die einfach-menschlichen Betrachtungen, die diese anstellt, von ihrer Höhe herabgestürzt; sie zittert, da sie daran erinnert wird, daß sie Mutter werden kann. Es kommt ihr aber auch schon in Bethulien der rechte Gedanke: wenn die Tat von Gott ausging, so wird er sie vor der Folge schützen und sie nicht gebären lassen; gebiert sie, so muß sie, damit ihr Sohn sich nicht zum Muttermord versucht fühle, sterben, und zwar muß sie durch ihr Volk den Tod finden, da sie sich für ihr Volk als Opfer dahingab. Das Schwanken und Zweifeln, worin sie nach ihrer Tat versinkt, konnte sie allein zur trag. Heldin machen, auch können und dürfen solche Zweifel gar nicht ausbleiben, da der Mensch selbst in den Armen eines Gottes nicht aufhört, Mensch zu sein, und da er, sobald der Gott ihn losläßt, augenblicklich in die rein menschlichen Verhältnisse zurücktritt und nun vor dem Unbegreiflichen, was von ihm ausgegangen ist, erbebt, ja erstarrt. — — —

*

An den Dithmarschen ist dies das Schlimmste, daß sie nicht in einer großartigen Persönlichkeit einen Mittelpunkt haben. Das ganze Volk teilte sich in die Victorie, kein Einzelner trat hervor. Aber ein Drama aus lauter Volksszenen, — ich weiß nicht, ob es

exiſtieren darf. Für die Bühne iſt es gewiß nicht. Die Freiheit kann ſo wenig, wie die friſche Luft, eine dramatiſche Leidenſchaft entzünden. Doch, wenn das Stück auch nur eine recht ſinnliche Darſtellung alter Volkszuſtände gibt, ſo hat es immer einen gewiſſen, obgleich nur untergeordneten Wert. Es iſt dann doch eigentlich nur ein Roman in umgekehrter Form.

*

Bei Shakeſpeare iſt geizigſte Oekonomie, trotz höchſten Reichtums. Zeichen des größten Genies überhaupt.

*

Alles Leben iſt Kampf des Individuellen mit dem Univerſum.

*

Shakeſpear bedient bedient ſich zuweilen des Styls des Reichtums. Dieſer iſt der vornehmſte, aber nicht der Edelſte.

*

d. 26ſten Oktober.

Bei argem Schnupfen und raucherfülltem Zimmer dachte ich heute morgen über meine Dramen nach. Ihr Unterſcheidendes liegt wohl darin, daß ich die Löſung, die andere Dramatiker nur nicht zuſtande bringen, gar nicht verſuche, ſondern, die Individuen als nichtig überſpringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfe. Dies iſt in Judith der Fall und heute wird es mir klar, daß es auch in Genoveva, namentlich im Golo, der Fall ſein wird. Was beſſer iſt, das Eine, oder das Andere, weiß ich nicht.

1841

Grenze der Kunst

Himmel und Erde geh'n dem Dichter zwar nicht in den Rahmen,
Aber wohl das Gesetz, das sie beherrscht und bewegt.

Die moderne Komödie

Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur Welt.

Aus einem „Vorwort"

Ich bin der unerschütterlichen Ueberzeugung, daß die wahren Kunstformen eben so notwendig, eben so heilig und unveränderlich sind wie die Naturformen. Sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen aussterben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheitsbedürfnis der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr auseinander gezerrt, nicht verengert und erweitert werden. Wie wäre es auch möglich, daß in einer Form das Vollkommene erreicht, und daß dennoch diese Form selbst eine noch unvollkommene, eine nicht abgeschlossene, wäre! Den ele-

mentariſchen Unterſchied der bei den verſchiedenen Völkern in den verſchiedenen Jahrhunderten und Individuen aufſchießenden Kunſtkriſtalle, aus dem, wie aus der Wellenbrechung des Ozeans, eben die unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit der Einheit hervorgeht, werde ich nie in Abrede ſtellen, aber ich werde ebenſo wenig zugeben, daß das Blut auch außerhalb der Adern zirkulieren könne, daß ein Kreis, den man ſo weit aufſprengt, daß er bequem das Univerſum umſchließt, noch ein Kreis bleibt. Die Welt iſt eine Zwiebel, die nur aus Häuten beſteht, und die Kunſt ſoll ihr gleichen.

Das Chriſtentum war die Wiedergeburt der Individualität. Die Individualität macht ſich ſeitdem aller Orten etwas breit; wie ſollte ſie ſich in der Kunſt anders geberden? Das Drama, ſelbſt das Shakeſpeare'ſche, gehört ihr faſt ganz. Die Lyrik iſt uns ohne ſie kaum noch denkbar. Das Epos iſt verkümmert und mußte verkümmern; wenn ein zweiter Homer geboren würde, ſo trüge die Erde einen Unglücklichen mehr; aber wir würden keine zweite Iliade bekommen. Doch, das Epos hinterließ Söhne und Töchter: Roman, Ballade, Novelle. Auch dieſer Formen, der einzigen, welche noch zur Erſchöpfung und Darſtellung ihres großen Gegenſatzes übrig bleiben, droht die Individualität ſich zu bemächtigen; man ſollte ſie daraus entfernt halten! Der Roman ſollte, wie einſt das Epos, obwohl ziemlich ungeſchickt durch die Göttermaſchinerie, ſtatt das Geleitete, das höchſte Leitende veranſchaulichen. Die Ballade ſollte immer von dem geheimnisvollen Hauch erfüllt ſein, der die echte Tragödie durchweht. Die Novelle namentlich ſollte, ſtatt der Herzens- und Geiſteszerfaſerungen,

worin sie sich mehr und mehr zu gefallen anfängt, die Begebenheit, die neue, unerhörte, bringen und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis.

Aus Tagebüchern und Briefen

Gestern Sonntag, den 10., habe ich den dritten Akt der Genoveva mit großer Zufriedenheit geschlossen. Er ist sehr lang geworden, aber er scheint mir im dramatischen Sinne das Beste, was ich bis jetzt machte, denn er stellt alles, was geschieht, rein werdend dar. In Golo schildere ich die innerste Natur der Leidenschaft, die, wenn sie auch die bösen Triebe, die sie unterstützen könnten, nicht geradezu entfesselt, doch wenigstens die guten, die sich ihr entgegen stellen, so lange unterdrückt und hemmt, bis das Uebel da ist.

*

Für das Drama sind die Taten nicht, die, wie Schüsse, gerade aus gehen.

*

Antigone: einen romantisch-individuellen Stoff in antiker Form darstellend, ist das Meisterstück der tragischen Kunst.

*

Das Drama soll keine neuen Geschichten bringen, sondern neue Verhältnisse.

*

Daß poetische Charaktere zugleich individuell und allgemein sein sollen: was ists denn weiter, als die Auf-

gabe, die die Natur alle Tage und in jedem Menſchen löſt?

*

Zum Vorwort der Judith: Schiller mußte, wie jeder Gedankendichter, der ſtatt des ſanften runden Kreiſes die ſcharfe Facette bringt, von ſeiner Zeit überſchätzt werden, aber eben ſo notwendig mußten ſich auch nach und nach die tiefbegründeten Kunſturteile, die Goethe ſtill, Tieck, Schlegel, Jean Paul laut über ihn ausſprachen, von ſelbſt geltend machen. Unterſchied des Verdienſtes um Kultur und Kunſt; wornach zur Zeit der weiter vorgerückten Nationalbildung ein großer Dichter um Erſtere weit weniger ſich verdient machen kann, als ein früherer kleiner Dichter. — Jedes echte Kunſtwerk iſt ein geheimnisvolles, vieldeutiges, in gewiſſem Sinn unergründliches Symbol. Je mehr nun eine Dichtung aus dem bloßen Gedanken hervorging, je weniger iſt ſie dies, um ſo eher wird ſie alſo verſtanden und aufgefaßt, um ſo ſicherer aber auch ausgeſchöpft und als unbrauchbare Muſchel, die ihre Perle hergab, bei Seite geworfen. Der ſog. Lehrdichter liefert gar ſtatt des Rätſels, das uns allein intereſſiert, die nackte, kahle Auflöſung. Dichten heißt nicht Leben-Entziffern, ſondern Leben-Schaffen! Uhlands Herzog Ernſt: Statt der Treue ſelbſt, Deklamationen über ſie!

*

Das übrig bleibende Gute im Schlechten iſt der Punkt, an den die Strafe ſich feſthäkelt.

*

Der lyriſche und noch mehr der dramatiſche Dichter muß alle ſeine Schilderungen immer zwiſchen dem Be-

wußt-Unbewußten halten, daher ist der Styl dieser Kunst viel schwieriger, als der epische, der das Leben reflektierend zurückgibt, während jener es als werdend und doch zugleich geworden darstellen soll.

*

Es ist mir selbst unlieb, daß dies Drama „Genoveva", welches lind, wie eine Mondnacht anfängt, sich mir unter den Händen bis zum Entsetzlichsten gesteigert hat, aber was kann ich dafür? Eine Dichtung ist kein Gegenstand der Willkür, der sich so und auch anders machen läßt, und meine Muse will nun einmal Blut. Uebrigens liegt ja alle Tragik auch nur in der Vernichtung und macht Nichts anschaulich, als die Leere des Daseins. Vielleicht bin ich bitterer, wie manche meiner Vorgänger, die die Wunde, die sie nicht heilen können, der Schwächen wegen gern mit einem Heftpflaster bedecken, während ich offen und ehrlich auf den Riß hindeute.

*

Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde genommen nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee. Warum aber haben wir Neueren keine Komödie im Sinne der Alten? Weil sich unsere Tragödie schon so weit ins Individuelle zurückgezogen, daß dies letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist.

*

Heute den rasenden Ajax von Sophokles wieder gelesen. An den Oedipus reicht er nicht, aber es ist groß gedacht, daß der Wahnsinn, so wie er sich selbst erkennt, zu noch größerem Wahnsinn führt, und daß noch der

Tote zur Entfaltung aller Leidenſchaften der Lebendigen Anlaß gibt. Die Veränderung der Szene im zweiten Teil zeigt, wie wenig den Alten die ſog. Einheit des Orts galt, wenn ſie ſich nicht von ſelbſt darbot. Die moderne Kritik mit ihren albernen Natürlichkeits-Forderungen möchte es als einen Hauptfehler rügen, daß Teucros nicht erſt Wiederbelebungs-Verſuche mit dem Bruder anſtellt, ſondern nur für ſeine Beſtattung ſorgt.

*

Auch das tiefſte, geiſtreichſte Wort, was der Menſch ſpricht, verweht und verliert, nachdem es die fremde Seele befruchtet hat, (oder auch rückwirkend die eigene) ſeine Bedeutung durch ein erzeugtes zweites oder drittes Glied, nur er ſelbſt dauert und bleibt. Ein gemeiner Gedanke, möchte man ſagen. Allerdings, aber ich wollte, er würde noch etwas gemeiner, er fände auch im Gebiet der Kunſt Anwendung, dann würde man erkennen, daß im Dramatiſchen ſelbſt die ſchönſten und gewichtigſten Reden, wie man ſie bei Schiller auf jeder Seite findet, niemals für Charaktere entſchädigen können.

*

Mir kam heute ein Gedanke über den Chor der griechiſchen Tragödie, der vielleicht nicht ganz verwerflich iſt. Es iſt bekannt, daß das ganze Drama der Griechen ſich aus den Geſängen entwickelte, die am Dionyosfeſte geſungen wurden. Dieſe Geſänge, deren Inhalt durchaus religiös war, wurden alſo Grundſtock des Dramas, dadurch erklärt es ſich ganz von ſelbſt, daß ſie fortwährend das innerſte Element desſelben (336) ausmachten. Hier iſt der Urſprung des Chors; daß ſpäter die Meiſter der Kunſt ihn in die Natur des Dra-

mas ſelbſt zu verweben ſuchten, war natürlich. Schlecht ausgedrückt.

*

Einige Bände Leſſing durchgeleſen. Es iſt außer Laocoon und der Dramarturgie doch unendlich wenig Poſitives in ihm, und die Zeit mag nahe ſein, wo alles Uebrige dem Staube der Bibliotheken anheim fällt. Ich zum wenigſten kann dieſe kleinen Abhandlungen, ſelbſt die über den Tod u. ſ. w. nicht mehr durchbringen. Die Irrtümer, die er beſtreitet, ſind vergeſſen, die Wahrheiten, die er feſtſtellt, ſind ausgemacht und der unbefangene Beſchauer, der weniger auf den Punkt der Gelehrſamkeit, als auf die Reſultate ſieht, kann beide nicht mehr für beſonders wichtig halten. Seine Dramen zumal ſind mir unausſtehlich, je mehr ſich das eigentliche Lebloſe dem Lebendigen nähert, je widerlicher wird es, und es läßt ſich doch, obgleich ſelbſt die beſſere Kritik zuweilen noch eine andere Miene annimmt, durchaus nicht leugnen, daß alle Leſſing'ſche Menſchen konſtruiert ſind, und daß ſeine Haupttugenden: die geglättete Sprache, die leichte Diktion und die cauſtiſche Schärfe der Gedanken eben aus dieſem Hauptmangel, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Teile ſehr begünſtigen mußte, hervorgingen.

*

Ein ausführliches kritiſches Werk über Shakeſpeare könnte Gelegenheit bieten, Dinge über das Drama und die darin herrſchende dichteriſche Darſtellungsweiſe zu ſagen, die noch nie geſagt ſind. Man müßte, um ſich die Arbeit zu erleichtern, nicht vom Allgemeinen zum Einzelnen, ſondern umgekehrt vom Einzelnen zum All-

gemeinen übergehen und das ganze etwa in Form eines rhapsodischen Tagebuches geben. Tiek, so lange er ausholt, ist mit seinem Werke immer noch nicht da, und hat eigentlich bis jetzt über Shakespeare nur noch schöne Reden gehalten, er ist ein Priester am Altar, aber kein spekulativer Theolog, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Wenn ich daran ginge, so wäre mir Shakespeare nur Neben- und das Drama selbst Hauptsache. Im dramatischen Katechismus, wie ihn die krit. Jungen auswendig lernen, stehen bis auf den heutigen Tag Artikel, die zu vertilgen ein größeres Verdienst sein möchte, als neue Dramen zu schaffen. Welche Dummheiten z. B. werden fortwährend über Charaktere, über ihre Treue, ihre Uebereinstimmung mit der Geschichte, u. s. w. abgeleitet. Daß die Symbolik nicht bloß in der Idee des Dramas wirksam ist, sondern schon in jeglichem seiner Elemente, will niemand ahnen, und doch ist nichts gewisser. Diese Herren Kritikaster würden wahrscheinlich laut auflachen, wenn sie jemanden zum Maler sagen hörten: was? das sollen Menschengesichter sein? Du gibst uns für Röte des Bluts, Röte des Zinnobers, für Blau des Auges Blau des Indigo p. p. und meinst, das könne uns täuschen? Dennoch gebärden sie sich nur um ein Weniges komischer, wen sie in ihren Beurteilungen Geschichte und Poesie miteinander konfrontieren und statt nach der Indentität der letzten Eindrücke, die allerdings gleich sein müssen, wenn Dichter und Historiker sind, was sie sein sollen, nach der eben so unmöglichen als überflüssigen Indentität der Ingredienzien fragen.

1842

Vorwort zur „Genoveva"

Von mehr als einer Seite bin ich aufgefordert worden, dies mein zweites Drama mit einem einleitenden Vorwort zu begleiten. Ich kann mich nicht dazu entschließen, denn ich müßte zu weit ausholen, wenn ich auch nur darlegen wollte, in welcher tiefen Beziehung dasselbe zu meiner individuellen Lebens-Entwicklung steht. Einen Fingerzeig glaube ich mir jedoch erlauben zu dürfen.

Wer die Idee des Stückes aufgefaßt hat, dem wird nicht entgehen, daß hier eine Handlung dargestellt wurde, die vieler Träger bedurfte, weil sie zwischen Tat und Begebenheit in der Mitte schwebt und schweben muß; ihn wird daher die schärfere Entfaltung der Nebencharaktere, wozu indes die alte Margarethe keineswegs gehört, überhaupt der architektonische Zuschnitt des Ganzen, nicht befremden. Noch weniger wird er fragen: was soll der Jude? was soll Fatime? oder gar: was soll der Tolle? Daß Golos Selbstverstümmelung am Schluß, dies einfache Ergebnis seines Charakters und der ungeheuren Situation, so wenig den tragischen Donner verstärken, als der poetischen Gerechtigkeit genug tun soll, versteht sich wohl von selbst.

Uebrigens ist ein jedes Drama nur so weit lebendig, als es der Zeit, in der es entspringt, d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen, zum Ausdruck dient, und auch ich hoffe, trotz der aus dem Mythen- und Sagenkreise

entlehnten Stoffe, in meiner Genoveva, wie in meiner Judith, der Zeit, wie ich ſie in Bedürfnis, Richtung und Bewegung auffaſſe, ein künſtleriſches Opfer dargebracht zu haben.

Aus Tagebüchern

Alle Poeſie möchte ich ſagen, iſt dramatiſch, das heißt lebendig zeugend und fort zeugend. Der Gedanke, der nichts bedeutet, als ſich ſelbſt, der nicht auf einen zweiten, dritten und vierten u. ſ. w. führt, und ſo bis zur höchſten Spitze der Erkenntnis hinauf, der alſo nicht auf die geſamte Entwicklung, auf den ganzen Lebensprozeß Einfluß hat, iſt ſo wenig poetiſch, als lebendig, er iſt aber auch gar nicht möglich, denn das Leben zeigt ſich nur in der Geſtalt des Uebergangs. Nun aber ſind die Veränderungen, die der Gedanke im Innern hervorbringt, völlig ſo gewichtig, als diejenigen, die er, den ihm zunächſt liegenden inneren Stoff mit dem äußeren vertauſchend, in der Welt bewirkt.

*

Sehr gern las ich (im Plato) auch, weil es meine eigene innerſte Ueberzeugung iſt: Sokrates brachte ſie zu dem Eingeſtändnis, es ſei die Sache eines und desſelben Mannes, Tragödien und Komödien dichten zu können, und der künſtleriſche Tragödiendichter ſei auch Komödiendichter".

*

Ich denke viel über das nach, was die Rezenſenten das Verſöhnende in der tragiſchen Kunſt nennen. Es gibt keine Verſöhnung. Die Helden ſtürzen, weil ſie ſich

überheben. Das mag den, der das Ueberheben nicht leiden kann, weil es ihm vielleicht selbst Gefahr bringt, oder weil er es nicht nachzumachen versteht, befriedigen. Ich frage: wozu die Ueberhebung? wozu dieser Fluch der Kraft? Nur, wenn sie dadurch gesteigert, wahrhaft veredelt würde, würde ich mich damit ausgesöhnt fühlen. Und doch könnte man selbst dann noch fragen: wozu ist die Gradation nötig? Warum diese aufsteigende Linie, die jeden höheren Grad mit so unendlichen Schmerzen erkaufen muß?

*

Nur Narren wollen die Metaphysik aus dem Drama verbannen. Aber es ist ein großer Unterschied, ob sich die Metaphysik aus dem Leben entwickelt, oder ob umgekehrt sich das Leben aus der Metaphysik entwickeln soll.

1843.

Ein Wort über das Drama

Die Kunst hat es mit dem Leben, dem inneren und äußern, zu tun, und man kann wohl sagen, daß sie Beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimt und verarbeitet. Das Leben erscheint aber in zwiefacher Gestalt, als Sein und als Werden, und die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkom-

menſten, wenn ſie ſich zwiſchen Beiden gemeſſen in der Schwebe erhält. Nur ſo verſichert ſie ſich der Gegenwart, wie der Zukunft, die ihr gleich wichtig ſein müſſen, nur ſo wird ſie, was ſie werden ſoll, Leben im Leben; denn das Zuſtändlich-Geſchloſſene erſtickt den ſchöpferiſchen Hauch, ohne den ſie wirkungslos bliebe, und das Embryoniſch-Aufzuckende ſchließt die Form aus.

Das Drama ſtellt den Lebensprozeß an ſich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in ſeiner ganzen Breite vorführt, was die epiſche Dichtung ſich ja wohl auch zu tun erlaubt, ſondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem urſprünglichen Nexus entlaſſene Individuum dem Ganzen, deſſen Teil es trotz ſeiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben iſt, gegenüber ſteht. Das Drama iſt demnach, wie es ſich für die höchſte Kunſtform ſchicken will, auf gleiche Weiſe ans Seiende, wie ans Werdende verwieſen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, ſondern ſie notwendig und weſentlich mit einſchließt und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederſchlag, die Geſchichte, ſie ihm entgegen bringt, darzutun hat, daß der Menſch, wie die Dinge um ihn her ſich auch verändern mögen, ſeiner Natur und ſeinem Geſchick nach ewig derſelbe bleibt. Hiebei iſt nicht zu überſehen, daß die dramatiſche Schuld nicht, wie die chriſtliche Erbſünde, erſt aus der Richtung des menſchlichen Willens entſpringt, ſondern unmittelbar aus dem

Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.

Den Stoff des Dramas bilden Fabel und Charaktere. Von jener wollen wir hier absehen, denn sie ist, wenigstens bei den Neueren, ein untergeordnetes Moment geworden, wie Jeder, der etwa zweifelt, sich klar machen kann, wenn er ein Shakespear'sches Stück zur Hand nimmt, und sich fragt, was wohl den Dichter entzündet hat, die Geschichte oder die Menschen, die er auftreten läßt. Von der allergrößten Wichtigkeit dagegen ist die Behandlung der Charaktere. Diese dürfen in keinem Falle als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen, und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit, modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und daß es uns so die Natur alles menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zu Grunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt, den

Ring abgibt, innerhalb deſſen ſich Alles planetariſch regen und bewegen muß, ſo hat der Dichter doch im gehörigen Sinn, und unbeſchadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Intereſſen, oder richtiger, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu ſorgen, und ſich wohl zu hüten, alle ſeine Charaktere, wie dies in den ſogenannten lyriſchen Stücken öfters geſchieht, dem Zentrum gleich nah' zu ſtellen. Das vollkommenſte Lebensbild entſteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geſchick, mit dem er ringt, für ihn iſt, und wenn ſich auf ſolche Weiſe Alles, bis zu den unterſten Abſtufungen herab, in, durch und mit einander verwickelt, bedingt und ſpiegelt.

Es fragt ſich nun: in welchem Verhältnis ſteht das Drama zur Geſchichte und inwiefern muß es hiſtoriſch ſein? Ich denke, ſo weit, als es dieſes ſchon an und für ſich iſt, und als die Kunſt für die höchſte Geſchichtſchreibung gelten darf, indem ſie die großartigſten und bedeutendſten Lebensprozeſſe gar nicht darſtellen kann, ohne die entſcheidenden hiſtoriſchen Kriſen, welche ſie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmälige Verdichtung der religiöſen und politiſchen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmoſphäre der Zeiten zugleich mit zur Anſchauung zu bringen. Die materielle Geſchichte, die ſchon Napoleon die Fabel der Uebereinkunft nannte, dieſer buntſcheckige ungeheure Wuſt von zweifelhaften Tatſachen, und einſeitig oder gar nicht umriſſenen Charakterbildern, wird früher oder ſpäter das menſchliche Faſſungsvermögen überſteigen, und das

neuere Drama, beſonders das Shakeſpearſche, und nicht bloß das vorzugsweiſe hiſtoriſch genannte, ſondern das ganze, könnte auf dieſem Wege zur entfernten Nachwelt ganz von ſelbſt in dieſelbe Stellung kommen, worin das antike zu uns ſteht. Dann, eher wohl nicht, wird man aufhören, mit beſchränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwiſchen Kunſt und Geſchichte zu forſchen und gegebene und verarbeitete Situationen und Charaktere ängſtlich miteinander zu vergleichen, denn man hat einſehen gelernt, daß dabei ja doch nur die faſt gleichgültige Uebereinſtimmung zwiſchen dem erſten und zweiten Porträt, nicht aber die zwiſchen Bild und Warheit überhaupt, herausgebracht werden kann, und man hat erkannt, daß das Drama nicht bloß in ſeiner Totalität, wo es ſich von ſelbſt verſteht, ſondern daß es ſchon in jedem ſeiner Elemente ſymboliſch iſt und als ſymboliſch betrachtet werden muß, eben ſo wie der Maler die Farben, durch die er ſeinen Figuren rote Wangen und blaue Augen gibt, nicht aus wirklichem Menſchenblut heraus deſtilliert, ſondern ſich ruhig und unangefochten des Zinnobers und des Indigos bedient.

Aber der Inhalt des Lebens iſt unerſchöpflich, und das Medium der Kunſt iſt begränzt. Das Leben kennt keinen Abſchluß, der Faden, an dem es die Erſcheinungen abſpinnt, zieht ſich ins Unendliche hin, die Kunſt dagegen muß abſchließen, ſie muß den Faden, ſo gut es geht, zum Kreis zuſammen knüpfen, und dies iſt der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er ausſprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit ſich führten. Dies Unwahre läßt ſich freilich ſchon im Leben ſelbſt aufzeigen, denn auch dieſes bietet keine ein-

zige Form dar, worin alle ſeine Elemente gleichmäßig aufgehen; es kann den vollkommenſten Mann z. B. nicht bilden, ohne ihm die Vorzüge vorzuenthalten, die das vollkommenſte Weib ausmachen, und die beiden Eimer im Brunnen, wovon immer nur einer voll ſein kann, ſind das bezeichnendſte Symbol aller Schöpfung. Viel ſchlimmer und bedenklicher jedoch, als im Leben, wo das Ganze ſtets für das Einzelne eintritt und entſchädigt, ſtellt ſich dieſer Grundmangel in der Kunſt heraus, und zwar deshalb, weil hier der Bruch auf der einen Seite durchaus durch einen Ueberſchuß auf der andern gedeckt werden muß.

Ich will den Gedanken erläutern, indem ich die Anwendung aufs Drama mache. Die vorzüglichſten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unſichtbaren Ring, innerhalb deſſen das von ihm aufgeſtellte Lebensbild ſich bewegt, oft nur dadurch zuſammen fügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maß des Wirklichen bei weitem überſchreitendes Welt- und Selbſtbewußtſein verlieh. Ich will die Alten unangeführt laſſen, denn ihre Behandlung der Charaktere war eine andere, ich will nur an Shakeſpeare, und mit Uebergehung des vielleicht zu ſchlagenden Hamlet, an die Monologe im Macbeth und im Richard, ſo wie an den Baſtard im König Johann, erinnern. Man hat, nebenbei ſei es bemerkt, bei Shakeſpeare in dieſem offenbaren Gebrechen zuweilen ſchon eine Tugend, einen beſonderen Vorzug erblicken wollen (ſogar Hegel in ſeiner Aeſthetik), ſtatt ſich an dem Nachweis zu begnügen, daß daſſelbe nicht im Dichter, ſondern in der Kunſt ſelbſt ſeinen Grund habe.

Was sich aber solchemnach bei den größten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im Einzelnen, in den kulminierenden Momenten, angetroffen, indem das Wort neben der Tat einhergeht, oder ihr wohl gar voraneilt, und dies ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die bewußte Darstellung in der Kunst von der unbewußten im Leben unterscheidet, daß jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muß, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig sein darf, ob und wie sie verstanden wird, sich an halben, am Ach und O, an einer Miene, einer Bewegung, genügen lassen mag. Goethes Ausspruch, der an das gefährlichste Geheimnis der Kunst zu ticken wagte, ist oft nachgesprochen, aber meistens nur auf das, was man äußerliche Form nennt, bezogen worden. Der Knabe sieht im tiefsinnigsten Bibelvers nur seine guten Bekannten, die vierundzwanzig Buchstaben, durch die er ausgedrückt ward.

Das deutsche Drama scheint einen neuen Aufflug zu nehmen. Welche Aufgabe hat es jetzt zu lösen? Die Frage könnte befremden, denn die zunächst liegende Antwort muß allerdings lauten: dieselbe, die das Drama zu allen Zeiten zu lösen hatte. Aber man kann weiter fragen: soll es in die Gegenwart hineingreifen? soll es sich nach der Vergangenheit zurück wenden? oder soll es sich um keine von beiden bekümmern, d. h. soll es sozial, historisch oder philosophisch sein? Respektable Talente haben diese drei verschiedenen Richtungen schon eingeschlagen. Das soziale Thema hat Gutz-

kow aufgenommen. Vier ſeiner Stücke liegen vor, und ſie machen in ihrer Geſamtheit einen befriedigenderen Eindruck, als einzelne, ſie ſind offenbar Korrelate, die den geſellſchaftlichen Zuſtand mit ſcharfen, ſchneidenden Lichtern in ſeinen Höhen und Niederungen beleuchten. Richard Savage zeigt, was eine Galanterie bedeutet, wenn ſie zugleich mit der Natur und der Rückſicht aufs Dekorum ſchließt; je grauſamer, um ſo beſſer; es war nicht recht, daß der Verfaſſer den urſprünglichen Schluß veränderte, denn gerade darin lag das Tragiſche, daß ſo wenig die Lady, als Richard, über ihr näheres Verhältnis zu einander klar werden konnten. Werner genügt am wenigſten; er ſcheint mehr aus einem Gefühl, als aus einer Idee hervorgegangen zu ſein. Patkul hat gerade darin ſeine Stärke, worin man ſeine Schwäche ſuchen könnte, im Charakter und in der Situation des Kurfürſten; er zeigt, wer an einem Hof die abhängigſte Perſon iſt, und es gilt gleich, ob die Zeichnung auf Auguſt den Starken paßt oder nicht. Die Schule der Reichen lehrt, daß die Extreme von Glück und Unglück in ihrer Wirkung auf den Menſchen zuſammen fallen. — Andere haben ſich dem hiſtoriſchen Drama zugewandt. Ich glaube nun, und habe es oben ausgeführt, daß der wahre hiſtoriſchen Charakter des Dramas niemals im Stoff liegt, und daß ein reines Phantaſiegebilde, ſelbſt ein Liebesgemälde, wenn nur der Geiſt des Lebens in ihm weht, und es für die Nachwelt, die nicht wiſſen will, wie unſere Großväter ſich in unſern Köpfen abgebildet haben, ſondern wie wir ſelbſt beſchaffen waren, friſch erhält, ſehr hiſtoriſch ſein kann. Ich will hiermit keineswegs ſagen, daß die

Poeten ihre dramatiſchen Dichtungen aus der Luft greifen ſollen; im Gegenteil, wenn ihnen die Geſchichte oder die Sage einen Anhaltspunkt darbietet, ſo ſollen ſie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verſchmähen, ſondern ihn dankbar benutzen. Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas anderes geben könne, als ſich ſelbſt, als ſeinen eigenen Lebensprozeß, beſtreiten; er kann es nicht und hat es auch nicht nötig, denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er ſich nicht klein und eigenſinnig in ſein dürftiges Ich verkriecht, ſondern durchſtrömt wird von den unſichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß ſind und neue Formen und Geſtalten vorbereiten, ſo darf er dem Zug ſeines Geiſtes getroſt folgen und kann gewiß ſein, daß er in ſeinen Bedürfniſſen die Bedürfniſſe der Welt, in ſeinen Phantaſien die Bilder der Zukunft ausſpricht, womit es ſich freilich ſehr wohl verträgt, daß er ſich in die Kämpfe, die eben auf der Straße vorfallen, nicht perſönlich miſcht. Die Geſchichte iſt für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung ſeiner Anſchauungen und Ideen, nicht aber iſt umgekehrt der Dichter der Auferſtehungsengel der Geſchichte; und was die deutſche Geſchichte ſpeziell betrifft, ſo hat Wienbarg in ſeiner vortrefflichen Abhandlung über Uhland es mit großem Recht in Frage geſtellt, ob ſie auch nur Vehikel ſein kann. Wer mich verſteht, der wird finden, daß Shakeſpeare und Aeſchylos meine Anſicht eher beſtätigen, als widerlegen. — Auch philoſophiſche Dramen liegen vor. Bei dieſen kommt alles darauf an, ob die Metaphyſik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphyſik hervorgehen ſoll. In dem einen Fall wird

etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum.

Nun ist noch ein Viertes möglich, ein Drama, das die hier charakterisierten verschiedenen Richtungen in sich vereinigt und eben deshalb keine einzelne entschieden hervortreten läßt. Dieses Drama ist das Ziel meiner eigenen Bestrebungen, und wenn ich, was ich meine, durch meine Versuche selbst, durch die Judith und die nächstens erscheinende Genoveva, nicht deutlich gemacht habe, so wäre es töricht, mit abstrakten Entwickelungen nachzuhelfen.

(Einzelnes aus der anschließenden Entgegnung an Prof. Heiberg.)

Kunst und Philosophie haben eine und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedene Weise zu lösen. Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten. Die Philosophie hat ihrem Teil der gemeinschaftlichen Aufgabe noch nicht genügt, sie hat die Peripherie um das mysteriöse Zentrum enger und enger zusammen gezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Zentrum hinein ist noch nicht geglückt, denn die Vereinzelung ist noch nicht auf ihre innere Notwendigkeit zurück geführt. Die Kunst dagegen hat ihr Geschäft bei Alten und Neuern noch stets zur rechten Zeit vollbracht, sie hat die Vereinzelung durch die ihr eingepflanzte Maßlosigkeit selbst immer wieder aufzulösen und die Idee von ihrer mangelhaften Form zu befreien gewußt.

In der Maßloſigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maßlos iſt, weil es, als unvollkommen, keinen Anſpruch auf Dauer hat und deshalb auf ſeine eingene Zerſtörung hinarbeiten muß, die Verſöhnung, ſo weit im Kreiſe der Kunſt darnach gefragt werden kann. Dieſe Schuld iſt eine uranfängliche, von dem Begriff des Menſchen nicht zu trennende und kaum in ſein Bewußtſein fallende, ſie iſt mit dem Leben ſelbſt geſetzt. Sie zieht ſich als dunkelſter Faden durch die Ueberliefrungen aller Völker hindurch, und die Erbſünde ſelbſt iſt nichts weiter, als eine aus ihr abgeleitete, chriſtlich modifizierte Konſequenz. Sie hängt von der Richtung des menſchlichen Willens nicht ab, ſie begleitet alles menſchliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Böſen zuwenden, das Maß können wir dort überſchreiten, wie hier. Das höchſte Drama hat es nur mit ihr zu tun, und es iſt nicht bloß gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Beſtrebung zu Grunde geht, ſondern es iſt, wenn das erſchütterndſte Bild zu Stande kommen ſoll, notwendig, daß jenes, nicht dieſes, geſchieht. Profeſſor Heiberg findet die meiſten der obigen Sätze, namentlich aber das letzte Reſultat, abſurd. Ich will ihm glauben, daß er, da er ſtatt des allgemeinen Schuldbegriffs nur einen dürftigen, ſpeziellen Sündenbegriff in ſich ausgebildet zu haben ſcheint, ſich von der Wahrheit meiner Ausſprüche nicht überzeugen konnte, denn allerdings iſt nicht geſagt, daß wir, weil wir leben, auch morden und rauben müſſen, und wenn er mich ſo verſtand, ſo hatte er alle Urſache, darauf zu beſtehen, daß die Schuld nur möglich, keineswegs aber

unvermeidlich ſei. Hier kann ich ihm alſo ſeinen Vorwurf nicht übel nehmen, im Gegenteil, ich bin ihm Dank ſchuldig, daß er ihn ſo gelind einrichtete und mir nicht einen ganz andern machte. Begriffs-Verwirrung hätte er mir nun freilich in dem Augenblick, wo ich die Begriffe aufs Strengſte ſchied und er ſie wieder ineinander neſtelte, nicht vorwerfen ſollen, doch er hatte vergeſſen, daß an dem Ort, wo ich die Erbſünde ausſchloß oder richtiger einſchloß, indem ich ſie dem Gattungsbegriff, dem ſie angehört, unterordnete, vom Drama überhaupt, nicht vom chriſtlichen Drama, die Rede war und das kann begegnen. Wie er aber dazu kam, vor allem das letzte Reſultat anzufechten, begreife ich nicht. Fiel ihm denn der größte der Tragiker, Sophokles, fiel ihm das Meiſterſtück der Meiſterſtücke, Antigone, dem ſich bei Alten und Neueren nichts an die Seite ſetzen läßt, nicht ein? Antigone will eine heilige Pflicht erfüllen, bewußt die Verwandten- und Liebespflicht gegen den unbegraben da liegenden Bruder, unbewußt die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter, dennoch geht ſie unter, obgleich ſie nichts, als ein bürgerliches, in ſich ſelbſt unhaltbares, und nur der Form nach die Idee des Staats repräſentierendes Geſetz übertritt. Es iſt klar, entweder habe ich ein Axiom ausgeſprochen, oder die Antigone iſt auf eine Nichtigkeit gegründet. Zuletzt bemerkt Profeſſor Heiberg noch wider mich, daß ich bei meiner Auffaſſung des Dramas das Ziel desſelben in eine Diſſonanz ſetze, indem ich die Schuld unaufgehoben ſtehen laſſe. Hier können wir uns vielleicht verſtändigen, nur muß ich mir andere Ausdrücke erbitten. Das Drama, wie ich es konſtruiere, ſchließt keines-

wegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegen schwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebene Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im Voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden, und keiner wird sie finden, der ernstlich frägt.

„In dem neueren Drama wird das Intereſſe mehr auf der dargeſtellten Idee, auf dem, was man die Tendenz des Dramas nennt, verweilen, als auf den Charakteren, unmittelbar für ſich ſelbſt betrachtet?“ (Heiberg.) Das iſt entſchieden immer der Fall geweſen, oder — doch, treten wir behutſam auf, denn hier iſt der Ort, wo wir in Gefahr ſtehen, alles wieder zu verlieren, was wir ſchon ſo ſicher gewonnen zu haben glaubten. „Die Charaktere werden nicht mehr in ſich ſelbſt, ſondern in der Idee des Ganzen ruhen, und nur noch ſo weit Zentralpunkte im Drama bleiben, als ſie ſelbſt ſich um ein noch tieferes Zentrum herum bewegen?“ Wie? Was? Ich müßte alle Interjektionen auf einmal ausſtoßen, wenn ich meine Verwunderung, mein Erſtaunen genügend ausdrücken wollte. Statt deſſen will ich hier ein offenes Bekenntnis ablegen. Wenn die Idee dem Drama bisher gefehlt hat, wenn ſie ſich nicht in jeder dramatiſchen Dichtung, die für die Kunſt irgend in Betracht kommt, als Zentrum aufzeigen läßt, und wenn die Charaktere nicht beſtändig in dieſem Zentrum, um das ſie ſich in größerer oder geringerer Sonnennähe und Ferne „planetariſch“ herum bewegen, ihren Ausgangs- und Zielpunkt gehabt haben, dann fehlt das Moment der Idee auch meinem Begriff des Dramas, dann habe ich mit allen meinen vorhergehenden Erörterungen gegen Profeſſor Heiberg nicht allein nichts bewieſen, ſondern auch nichts beweiſen wollen, dann hat er eine Anſicht, die nicht bloß jetzt gründlich neu iſt, ſondern die, ich bürge ihm dafür, auch bis ans Ende der Tage neu und jüngferlich friſch bleiben wird, da ſie auf keinerlei Art durch künſtleriſche Verleiblichung ab-

genutzt werden kann. Hier kehrt sich denn aber, wie jeder sieht, das Verhältnis zwischen mir und meinem Gegner um. Er steht auf dem abstraktesten aller Standpunkte, ich auf dem praktischen oder empirischen, während nach seiner Versicherung das Gegenteil der Fall sein soll; er spinnt die vermessenste aller Theorien aus und fragt nicht, ob auch Flachs um den Rocken sitzt, sonder ist zufrieden, daß das Rad schnurrt und der Finger die Bewegung des Fadenziehens macht, ich, der ich nach seiner Behauptung: „over Aaen efter Vand" gehe, abstrahiere meinen Begriff der dramatischen Kunst von den Kunstwerken und hüte mich sehr, ein Moment in denselben aufzunehmen, das ich bei Sophokles und Shakespeare vermisse. Nie hat das Drama, das den Namen verdient, anders, als durch seine Totalität wirken wollen, nie hat es sich eine geringere Wirkung, wenn sie es unglücklicher Weise hatte, aneignen mögen; es ist, und war von jeher, die lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand, die sich nur darum so farbig-bunt, so neckisch-verzogen um die geheimnisvolle Schrift herum schlingt, damit der Mensch, der am Gastmahl des Lebens schwelgende Belsazar, während er sich an den schnörkelhaft-putzigen Umrissen erfreut, auf denen sein trunkenes Auge mit Wohlgefallen ruht, zugleich auch unbewußt und unwillkürlich das dunkle Warnungswort gewahre und entziffere, das ihn über seine Natur und sein Geschick belehrt. Eben aber mit der unmittelbar im Leben selbst aufgehenden, wenn auch in der Form des Widerspruchs hervortretenden, nimmermehr jedoch mit der eigentlich *spekulativen* Seite der Idee hat es die dramatische Kunst zu tun. Men-

schen-Natur und Menschen-Geschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll sie erforschen und darstellen, nicht aber, wie Prof. Heiberg will, in die unergründlichen Tiefen der Metaphysik hinabsteigen.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

— Diamant. Ich glaube darin die schwere, und der Komödie allein würdige Aufgabe, daß für die dargestellten Personen alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von außen in die künstliche Welt hineinblickt, in Schein auflöst, in einer Weise, wie es in Deutschland noch nicht geschah, erfüllt zu haben. — Meine eigene Komödie hat mich in der letzten Zeit zum Aristophanes geführt, von dem ich nur wenig kannte. Mich freut, daß er mir nicht früher in die Hände gefallen ist, denn er hätte mir gefährlich werden können, wenn auch nicht auf die Art, wie dem Grafen Platen, der dadurch, daß er die abgestreifte, bunte Schlangenhaut mit Luft aufbließ, den Aristophanes wieder zu erwecken glaubte. Nach meiner Ansicht kommt eine solche Vollendung der Form selbst bei den Griechen nicht zum zweiten Mal vor; bei den Neueren nun ja ohnehin nicht. Es ist strengste Geschlossenheit und freistes Darüberstehen zu gleicher Zeit. Die Philologen wundern sich, daß er den sog. Plan so oft fallen läßt. Die Narren! Eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien, und er ist nicht bloß ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten. Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefaßt hat, zerreißt und ihn

gen Himmel, den Olympiern in die Augen ſpritzt, iſt die höchſte Höhe der Kunſt; er verbrennt Opfer und Altar zugleich. — (Oehlenſchl.) Er will Verſöhnung im Drama, — wer will ſie nicht? Ich kann ſie nur darin nicht finden, daß der Held, oder der Dichter für ihn, ſeine gefalteten Hände über die Wunde legt und ſie dadurch verdeckt!

*

Die Verſöhnung im Tragiſchen geſchieht im Intereſſe der Geſamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es iſt gar nicht nötig, obgleich beſſer, daß er ſich ſelbſt ihrer bewußt wird. Das Leben iſt der große Strom, die Individualitäten ſind Tropfen, die tragiſchen aber Eisſtücke, die wieder zerſchmolzen werden müſſen, und ſich, damit dies möglich ſei, an einander abreißen und zerſtoßen.

*

Talent und Genie unterſcheiden ſich im Drama, vielleicht allenthalben, hauptſächlich in einem Punkt. Das Talent faßt ſein Ziel ſcharf und beſtimmt ins Auge, und ſucht es auf dem nächſten Wege zu erreichen, was ihm, wenn es anders ein echtes iſt, auch gelingt; nie aber erreicht es mehr. Das Genie weiß auch recht gut, wohin es will, aber vor innerem Drang und Ueberfülle macht es allerlei Kreuz- und Querſprünge, die es ſcheinbar vom Ziel entfernen, aber nur, damit es um ſo reicher ankomme, und zu dem Kranz, der ihm dort aufgeſetzt werden ſoll, die Blumen gleich mit bringe.

*

Von großer Wirkung iſt es im Drama, wenn die

Motive auf ein ganz bestimmtes, dem Leser und Zuschauer deutliches Ziel hinzuwirken scheinen, und dann plötzlich außer diesem noch ein ganz anderes, ungeahntes und unvorhergesehenes erreichen. Doch wird nur dem Genie ein solcher Doppelschlag oder zurückspringender Blitz gelingen, das Talent wird da Aeußerlichkeiten zu verknüpfen suchen, wo eben ein Tiefstes, Innerliches zu entschleiern war.

*

Das Drama ist das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffs, das die starren Massen umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben gibt.

*

Wo es ein Volk gibt, da gibt es auch eine Bühne, und wenn das Volk in Deutschland ein Theater hätte anstatt der „gebildeten Leute", so würde der dramatische Dichter auf Dank rechnen können, denn das Volk hat immer Phantasie, die „Gebildeten" haben bloß Langeweile.

*

Der anspielende Witz verträgt sich so wenig mit der höchsten komischen Darstellung, der dramatischen Gestaltung, als die Sentenz mit der ernsten, denn jener ist so gut eine Form der Reflexion, wie diese.

*

— Das Leben ist eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber Keiner begreift, und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber

freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte. — Die tragische Kunst wächst allein aus solchen Anschauungen hervor, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten, denn wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb derer alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft. —

*

Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee. Nur die Idee macht den Unterschied zwischen dramatischen Charakteren und dramatischen Figuren. Das gilt sogar im Komischen. Falstaff ist ein komischer Charakter. Warum? Weil er ein Bewußtsein seiner Unabhängigkeit von den Natur-Einflüssen hat, denen er sich hingibt.

*

Das höchste, was Shakespeare geschaffen hat, ist der Lear. Wie Hamlet diesem vorgezogen werden konnte, begreife ich nicht. Hamlet ist Shakespeares Testament, in Geheimschrift abgefaßt; es ist ein Stück, wie im Grabe geschrieben; es ist, als ob der Tote sich noch einmal aufrichtet und in sein Eingeweide hineingreift und die Würmer, die alles das verzehren, was er fünfzig Jahre lang sorgfältig durch Essen und Trinken ernährt hat, herauswirft, uns geadezu ins Gesicht hinein. Durchaus verzweifelungsvoll ein furchtbares Ade, das er der Welt zurief, als er ihr den Rücken wandte und wieder ins Nichts verschwand. Aber Lear ist der

Was Styl in der Kunſt iſt, das begreifen die Leute am wenigſten. So in der Tragödie, daß die Idee im erſten Akt als zuckendes Licht, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als ſtrahlende Sonne, die Keiner mehr verleugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerſtörender Komet, hervortreten muß, — das werden ſie nie faſſen. Sentenzen werden ihnen immer beſſer zum Verſtändnis helfen.

*

Man ſollte im Dramatiſchen noch einen Unterſchied zwiſchen Schuld und Natur machen. Das Böſe einer urſprünglich edlen, aber verwilderten Natur gibt die Schuld, das urſprünglich in den Charakteren bedingte Böſe die Natur.

*

Heute habe ich mein viertes Drama: „Ein bürgerliches Trauerſpiel" geſchloſſen. Bei dieſer Dichtung ging es eigen in mir zu. Es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild in mir ſelbſt zu wirken, und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da ſie mit den dargeſtellten Charakteren ſich nicht vertragen. Das iſt aber ſchwerer, als man denkt, wenn man es gewohnt iſt, die Erſcheinungen und Geſtalten, die man erſchafft, immer auf die Ideen, die ſie repräſentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurück zu beziehen. Ich hatte mich alſo ſorgfältig zu hüten, mich bei der Arbeit zu erhitzen, um nicht über den beſchränkten Rahmen des Gemäldes hinweg zu ſehen, und Dinge hinein zu bringen, die nicht hinein gehören, obgleich es eben dieſe Dinge ſind, die

mich am meiſten reizen, denn das Hauptvergnügen des Dichtens beſteht für mich darin, einen Charakter bis zu ſeinem im Anfang von mir ſelbſt durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen und von da aus die Welt zu überſchauen. Ich glaube, daß mir dieſe Selbſt-Aufopferung, dieſe Reſignation auf die Befriedigung meines individuellen Bedürfniſſes geglückt iſt, eben darum aber rückte das Werk langſam vor, und als ich ſo recht im Mittelpunkt angelangt war, ſchleuderte mich der Tod meines Sohnes wieder heraus. Es war meine Abſicht, das bürgerliche Trauerſpiel zu regenerieren und zu zeigen, daß auch im eingeſchränkteſten Kreis eine zerſchmetternde Tragik möglich iſt, wenn man ſie nur aus den rechten Elementen, aus den dieſem Kreiſe ſelbſt angehörigen, abzuleiten verſteht. Gewöhnlich haben die Poeten, wenn ſie bürgerliche Trauerſpiele zu ſchreiben ſich herabließen, es darin verſehen, daß ſie den derben, gründlichen Menſchen, mit denen ſie es zu tun hatten, allerlei übertriebene Empfindeleien, oder eine ſtöckige Borniertheit andichteten, die ſie als amphibienhafte Zwitter-Weſen, die eben nirgends zu Hauſe waren, erſcheinen ließen.

*

Heute morgen habe ich die Reinſchrift des bürgerlichen Trauerſpiels geendigt und ein ſchönes Manuſkript liegt vor mir. Nun will es mir doch vorkommen, daß ich auch diesmal etwas Gutes gemacht habe. Bei Dramen wie Judith und Genoveva zog ich gewiſſermaßen auf jeder Seite das Reſultat des Dichtungsprozeſſes, bei dieſem letzten iſt es anders, der Gehalt kann nur im Ganzen, nur in der vollendeten Geſchloſſenheit

der Form gesucht werden und deshalb kann man auch vor dem völligen Abschluß nicht wissen, wie man mit sich selbst daran ist. Jetzt sind alle Mauslöcher ausgestopft und ich bin zufrieden, besonders damit, daß sie eigentlich alle Recht haben, sogar Leonhard, wenn man nur nicht aus den Augen läßt, daß er von Haus aus eine gemeine Natur ist, die sich in höhere nicht finden und an die sie nicht glauben kann, und daß also die Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vornherein alles Unheil der Welt entspringt, so recht schneidend hervor tritt, weshalb ich mich denn auch wohl gehütet habe, den Hauptcharakter, den eisernen Alten, am Ende in dem Scheidewasser, das der Sekretär, den der Tod einen Blick in die Verwirrung tun läßt und auf den Punkt, von wo aus die Uebersicht möglich ist, erhebt, sterbend gegen ihn ausspritzt, aufgelöst erscheinen zu lassen, er darf nicht weiter kommen, als zu einer Ahnung seines Mißverhältnisses zur Welt, zum Nachdenken über sich selbst. Leonhard ist ein Lump, aber eben deswegen — ein Lump kann nichts Böses tun!

*

Die Rachel, als Aemilie, eröffnete den Cinna. Es ist eine Erscheinung, wie eine marmorne Statue, es wird Einem gespenstisch zu Mut, wenn man sie sterben sieht, man erschrickt, wenn sie sich zu bewegen oder zu reden anfängt, das Tragische, das sie umfließt, wie eine dunkle Wolke, die ihre Schönheit umsonst zu durchbrechen sucht, läßt sie von vornherein als Opfer erscheinen, das schon halb gebracht ist, und nun noch halb gebracht werden soll, und so sehr sie durch ihre im höchsten Grade ausgezeichnete Rezitation wirkt, so erschüttert sie doch

fast noch mehr durch die Art, wie sie sich in jeder Situation hinzustellen weiß, es ist, als ob jedesmal die entsprechende Statue, die das vorüberrauschende Leben verewigen soll, aus ihr herausgehauen würde. Auf mich hat sie einen tiefen unverlöschlichen Eindruck gemacht; so wenig ich vom Stück verstand, so fühlte ich doch, das ist, was Du brauchst, wenn Du Eingang auf dem Theater finden sollst. Auch Auguste zeichnete sich aus, obgleich nur so, wie neben dem primitiven Genie das Talent sich geltend macht. Im Allgemeinen, sowohl in der Tragödie als der darauffolgenden Komödie, charakterisierte die Schauspieler jene Freiheit und scheinbare Unabhängigkeit vom Publikum, die man in Deutschland, wo die Leute sich ihr bischen Existenz kümmerlich aus den Gesichtern im Parterre und der Rezensentenloge heraus lesen, so selten trifft und ohne die doch keine Illusion möglich ist. Diese Franzosen treten auf und geben sich, als ob sie ihre Welt für sich hätten, und dadurch gefallen sie und reißen hin.

*

Es ist sehr richtig, daß wir Deutsche nicht im Zusammenhang mit der Geschichte unseres Volkes stehen, wie der Rezensent meiner Genoveva in den Bl. für lit. Unterhaltung sagt. Aber worin liegt der Grund? Weil diese Geschichte resultatlos war, weil wir uns nicht als Produkte ihres organischen Verlaufs betrachten können, wie z. B. Engländer und Franzosen, sondern weil das, was wir freilich unsere Geschichte nennen müssen, nicht unsere Lebens-, sondern unsere Krankheitsgeschichte ist, die noch bis heute nicht zur Krisis geführt hat. Ich erschrecke, wen ich die dramatischen Dichter sich mit den

Hohenſtaufen abplagen ſehe, die, ſo groß Friedrich Barbaroſſa und Friedrich der Zweite als Individualitäten waren, doch zu Deutſchland, das ſie zerriſſen und zerſplitterten, ſtatt es zuſammen zu halten und abzurunden, kein anderes Verhältnis hatten, als das des Bandwurms zum Magen. Ja, wenn ihnen Kaiſer gefolgt wären, die Alles wieder ausgeglichen, die den ſchrecklichen Riß wieder geſchloſſen hätten! Dann hätte man ſich für das Auseinandergehen ſchon des Zuſammenſchließens wegen intereſſieren müſſen, aber jetzt? Doch der Grund liegt darin, daß dieſe Poeten das eigentliche Lebens-Element des Dramas gar nicht kennen. Sie malen Bilder und wieder Bilder, daß die Bilder etwas bedeuten müſſen, davon ahnen ſie nichts.

*

Ueber Nacht, wo ich nicht ſchlafen konnte, den Don Carlos von Schiller geleſen, ſeit langer Zeit zum erſten Mal wieder. Das Stück hat einen überraſchend mächtigen Eindruck auf mich gemacht, die großen Elemente, die ſich darin bewegen, ergreifen den Geiſt ſo ſehr, daß er für die mangelhafte Geſtaltungskraft, die hier, wie in allen Schillerſchen Werken, doch nur Symbole ſtatt individueller Charaktere hinſtellt, keine Aufmerkſamkeit behält. Bei alledem iſt es von inneren Widerſprüchen voll und der Hauptſache nach auf durchaus unhaltbare Motive gebaut, Alles zumteil daraus entſpringend, daß der Dichter, wie er ſelbſt irgendwo erklärt, ſich damit zu lange getragen, und daß ein Held den anderen verdrängt hat. Denn nur ein zwiefacher Ausgang war möglich. Der Prinz konnte durch die Leidenſchaft für ſeines Vaters Frau untergehen, oder er konnte durch ſeine Leiden-

ſchaft über ſich ſelbſt hinaus, und im Intereſſe der flandriſchen Provinzen und der ganzen Menſchheit zum welthiſtoriſchen Repräſentanten der liberalen Ideen erhoben werden. In dem einen Fall durften er und die Königin in der letzten Szene die Rollen nicht wechſeln, ſie konnte immerhin von ihrer Höhe herabſteigen und erklären, daß ſie nun auch einmal ihrem Herzen folgen wolle, aber der Prinz durfte ihr nicht mit einem: nicht weiter Mutter! in den Weg treten, er durfte nicht davon ſprechen, daß er jetzt ein höheres Gut kenne, als ſie zu beſitzen, er mußte ſie in ſeine Arme ſchließen, er mußte den ganzen Inhalt ſeines Lebens in einer einzigen Minute verſchwelgen und dann an der Hand des Kardinal-Groß-Inquiſitors zum Blutgerüſt forttaumeln. Das wäre nicht groß, aber es wäre individuell-wahr geweſen, und der Charakter hätte ſeinen Abſchluß in ſich gefunden, wenn auch nicht das Stück mit den, außer den pathologiſchen, darin losgelaſſenen geiſtigen Mächten. In dem andern Fall, den der Dichter mit Recht vorzog, durfte der Prinz auf dem Wege, ſeine gewonnenen inneren Erfahrungen zu betätigen und ſeiner Erziehung durch den Marquis und durch ſeine jetzt überwundene und darum auch verſtandene Liebe, Ehre zu machen, ſeinem Vater nicht in die Hände fallen, er durfte nicht ſterben, und am wenigſten durfte die Kataſtrophe, die an und für ſich keine iſt, keine innere, in ſich ſelbſt mit Notwendigkeit bedingte, ſondern eine äußere, rein zufällige, auf die Weiſe, wie es im Stück geſchieht, herbeigeführt werden, nämlich durch die Entlarvung des Geſpenſter-Betrugs, den wir in ſeiner grandioſen Dummheit und Plumpheit dem Dichter ja nur dann verzeihen und nach-

ſehen können, wenn er gelingt, aber nimmermehr, wenn er, wie hier, mißglückt. Hamlet durfte fallen durch ein Fechterſpiel, ja Shakeſpeare hätte ihm durch einen vom Dach herunterſtürzenden Ziegel den Kopf zerſchmettern laſſen dürfen, und es wäre doch nicht durch Zufall geſchehen, denn Hamlet gehörte dem Tode an, er war ein ſchon außer dem Grabe verweſender Menſch und es war gleichgiltig, auf welche Weiſe der Tod ſich ſeines Eigentums bemächtigte. Aber Carlos, der durch das letzte große Ereignis, den Tod ſeines Freundes, erſt zum wahren Leben erweckte, und ſich ſeines Berufs und ſeiner Würde bis in die kleinſte Faſer ſeines Weſens hineinbewußte Carlos, der im Begriff ſtand, ſich mit Männerkraft und Männerernſt einer hohen Miſſion zu unterziehen, durfte der Geſchichte nimmer mehr auf eine ſo jammervolle Weiſe unterſchlagen werden, das iſt nicht tragiſch, das erfüllt uns nicht mit jenem ehrfurchtsvollen Schauder der allwaltenden höchſten Macht, die in dem Moment, wo ſie ſich zwiſchen ein welt-hiſtoriſches Individuum und den welthiſtoriſchen Zweck, den er verfolgt, hindernd und ſtörend hinſtellt, beides zugleich aufzeigt: in dem Individuum den faulen Fleck, der der wirklichen Realiſierung dieſe Zwecke durch dasſelbe im Wege ſteht, und außer dem Individuum ein anderes Medium des Zwecks, welches eben dieſes Individuum entbehrlich macht; das iſt nichtig, entſetzlich, wahnſinnig, und wir können dem Dichter nicht einmal daraus, daß in ſeinem Stück nirgends die aus der Geſchichte bekannte Möglichkeit einer Rettung der Niederlande, außer durch Vermittelung des Prinzen Carlos hervortritt, einen

Vorwurf machen, der die Lücke, auf die er hindeutet, gewissermaßen selbst stopfen würde, denn, wenn dies auch geschehen wäre, so würde es wenig geholfen haben, falls es dem Dichter dennoch beliebt hätte, den Helden in dem Augenblick, wo sein Leben in die Blüte trat, dem Tode zu überantworten. Es hätte uns freilich über das Schicksal eines Volkes, für das wir uns mit dem Marquis Posa, so lebhaft interessieren, eine äußere Beruhigung gegeben, aber wir hätten nun wohl gar gefragt, was der Prinz uns denn überhaupt noch angehe, da er ‚nach Besiegung seiner Leidenschaft aus seinem individuellen Lebenskreis heraustretend, doch von dem großen historischen ausgeschlossen, und wie ein Soldat, der erst kommt, wenn das Regiment vollzählig ist, zurückgewiesen wird. So stehts ums Zentrum, aber auch am Räderwerk ist viel auszusetzen. Daß der Prinz sich nur deshalb zur Eboli verirrt, weil er die Hand der Königin nicht kennt, daß er aber desungeachtet, wie wir aus dem vierten Akt erfahren, nach St. Germain Briefe mit ihr gewechselt hat, davon wollen wir nicht reden, es ist schon von anderen bemerkt worden. Aber die Motive, welche die Katastrophe mit dem Marquis herbeiführen! Er spielt das allergewagteste Spiel und findet nicht für notwendig oder auch für gut, dem Prinzen den leisesten Wink mitzuteilen, selbst da nicht, wo er ihm sein Portefeuille abfordert, ja, wo er einen Verhaftsbefehl gegen ihn in der Tasche mit sich herumträgt. Das heißt den Erdball auf eine Nadelspitze stellen, um sich nachher zu verwundern, daß sie sich biegt. Und wozu? Das hübsche Bild von der Wetterwolke und dem Schlafenden entscheidet nichts, es paßt

nicht einmal, denn Carlos ist kein Schlafender, er kennt, wir erfahren es gleich in der ersten Szene des ersten Akts, seine Situation ganz genau und erwartet einen schrecklichen Ausgang, und wenn er auch wirklich schliefe, so ist die Sicherheit eines ganzen Wesens ja wohl einen gestörten Morgen- oder Mittagsschlummer wert. Eine solche Grille, von einem besseren Namen kann und darf nicht die Rede sein, ist schon dann unstatthaft, wenn nur einige Verwirrungen daraus hervorgehen, sie wird aber widerlich, wenn der Charakter, der sie sich zu Schulden kommen läßt, durch sie seinen Untergang findet, was in diesem Stück geschieht, und sie wird geradezu unerträglich, wenn noch mehr, wenn alles, wenn das ganze Drama mit der vorbereitenden und der Hauptkatastrophe davon abhängt. Hier tritt bei Schiller eben der eingangs gedachte Mangel an gestaltender Kraft hervor, die den Dichter, der sie in hinreichendem Grade besitzt, gegen dergleichen Verirrungen schon durch ihre erste Eigenschaft, dadurch, daß sie sozusagen die Motive selbst wieder motiviert, daß sie das Nerven- und Adergeflecht nicht bloß in seinen Hauptstämmen, sondern bis zum Haargewebe herab, bloßlegt, schützt, und es zeigt sich, daß der konsequente Verstand in seinem Verein mit einer mächtigen Phantasie, die aber immer nur das Allgemeine sieht und es nicht aus dem Besonderen hervorspinnt, sie nicht ersetzen kann. Shakespeare hätte sich gefragt: Wie kommt der Marquis dazu, daß er dem Prinzen alles verbirgt, daß er in demselben Augenblick, wo er selbst unverantwortlich gegen das Vertrauen, welches die Freundschaft erfordert, sündigt, in dem Freund ein das Maß des

Menſchlichen überſchreitendes Vertrauen vorausſetzt? Dann würde er das, was er als äußeres Motiv für ſeine Dichtung brauchte, zu einem inneren erhoben, er würde es aus einem allgemein menſchlichen oder ſpeziell individuellen Zug abgeleitet haben, z. B. daraus, daß der Marquis den Wert des Prinzen an der Kraft ſeines Herzens zu lieben und alſo auch zu vertrauen, ermeſſen wollte, oder er hätte ſich überzeugt, daß dies nicht gehe, und dann hätte er, wenn er das Motiv im Organismus des Ganzen nicht entbehren konnte, das Schweigen des Marquis auf die Unmöglichkeit, den Prinzen zu ſprechen, oder auf ein anderes äußeres Hindernis, das freilich wieder von einer andern Seite her zu motivieren und nicht in ſeiner bloßen Zufälligkeit hinzuſtellen war, begründet. Ferner, als der Marquis den Prinzen zum zweiten Mal bei der Eboli findet, weiß er ſchon, daß dieſe dem König durch den von ihr an den Prinzen geſchriebenen und gerade von ihm dem König übergebenen Brief bereits verdächtigt worden iſt; deſſenungeachtet, obgleich es ſich nur noch um einen Tag handelt, denn der Prinz ſoll ja ſchon fliehen, um einen Tag, während deſſen der Marquis bei ſeiner Allmacht am Hofe der Prinzeſſin den Weg zum König ja wohl hätte verſperren können, deſſenungeachtet kennt er keine andere Alternative, als entweder das Weib zu töten, oder ſich ſelbſt zu opfern. Nun opfert er ſich ſelbſt, als ob das Faktum, daß der Prinz die Eboli um Verſchaffung einer Audienz ſeiner Mutter gebeten hat, durch ſeine Lüge aufgehoben würde! — Das ſind die hauptſächlichſten Gedanken, die mir bei der letzten Lektüre dieſes Dramas kamen. Auch das Erſchoſſenwerden des Marquis

Posa ist höchst seltsam. Wozu? Warum nicht erst ein Gericht?

*

Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, sodaß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen.

*

Versöhnung in der Tragödie — darunter verstehen die meisten, daß die kämpfenden Potenzen sich erst miteinander schlagen, dann aber miteinander tanzen sollen.

*

1844.

Zur Beherzigung.

Schlechte Tragödien sollten dem Billigen gelten, wie gute,
Held ist der Dichter darin, aber sein Schicksal der Stoff;
Mannhaft kämpft er mit diesem, und lange hofft er, zu siegen,
Endlich erliegt er; wer hält Furcht wohl und Mitleid zurück?

Vorwort zu „Maria Magdalena"

Das kleine Vorwort, womit ich meine Genoveva begleitete, hat so viel Mißverständnis und Widerspruch hervorgerufen, daß ich mich über den darin berührten

Hauptpunkt noch einmal aussprechen muß. Ich muß aber ein ästhetisches Fundament, und ganz besonders einigen guten Willen, auf das Wesentlichste meines Gedankenganges einzugehen, voraussetzen, denn wenn die Unschuld des Wortes nicht respektiert, und von der dialektischen Natur der Sprache, deren ganze Kraft auf dem Gegensatz beruht, abgesehen wird, so kann man mit jedem eigentümlichen Ausdruck jeden beliebigen Wechselbalg erzeugen, man braucht nur einfach in die Bejahung der eben hervorgehobenen Seite eine stillschweigende Verneinung aller übrigen zu legen.

Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschen-Zustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem Alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Welt-Organismus, schon seiner Selbst-Erhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das Epoche machende, denn es gibt auch noch ein zweites und drittes, ein partiell-nationales und ein subjektiv-individuelles, die sich zu jenem verhalten, wie einzelne Szenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber so lange, bis ein alles umfassender Geist erscheint, vertreten, und wenn dieser ganz ausbleibt, als disjecti membra poetae in seine Stelle rücken, das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die

ſich ſchließen, und einer neuen, die beginnen will.

Bis jetzt hat die Geſchichte erſt zwei Kriſen aufzuzeigen, in welchen das höchſte Drama hervortreten konnte, es iſt demgemäß auch erſt zwei Mal hervorgetreten: einmal bei den Alten, als die antike Welt-Anſchauung aus ihrer urſprünglichen Naivetät in das ſie zunächſt auflockernde und dann zerſtörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neuern, als in der chriſtlichen eine ähnliche Selbſt-Entzweiung eintrat. Das griechiſche Drama entfaltete ſich, als der Paganismus ſich überlebt hatte, und verſchlang ihn, es legte den durch alle die bunten Götter-Geſtalten des Olymps ſich hindurchziehenden Nerv der Idee bloß, oder, wenn man will, es geſtaltete das Fatum. Daher das maßloſe Herabdrücken des Individuums, den ſittlichen Mächten gegenüber, mit denen es ſich in einen doch nicht zufälligen, ſondern notwendigen Kampf verſtrickt ſieht, wie es im Oedip den Schwindel erregenden Höhepunkt erreicht. Das Shakeſpearſche Drama entwickelt ſich am Proteſtantismus und emanzipierte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik ſeiner Charaktere, die, ſo weit ſie Männer der Tat ſind, alles Lebendige um ſich her durch ungemeſſenſte Ausdehnung verdrängen, und ſo weit ſie im Gedanken leben, wie Hamlet, in eben ſo ungemeſſener Vertiefung in ſich ſelbſt durch die kühnſten entſetzlichſten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuſcherei, herausjagen möchten.

Nach Shakeſpeare hat zuerſt Goethe im Fauſt und in den mit Recht dramatiſch genannten Wahlverwandtſchaften wieder zu einem großen Drama den Grundſtein gelegt, und zwar hat er getan,

oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hinein geworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich gezeigt, in dem Zentrum, um daß das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfaßbaren Seite desselben, aufzuzeigen, und so den Punkt, auf den die gerade, wie die krumme Linie zurück zu führen schien, in zwei Hälften zu teilen gesucht. Es muß niemand wundern, daß ich Calderon, dem manche einen gleichen Rang anweisen, übergehe, denn das Calderonsche Drama ist allerdings bewunderungswürdig in seiner konsequenten Ausbildung, und hat der Literatur der Welt in dem Stücke: das Leben ein Traum! ein unvergängliches Symbol einverleibt, aber es enthält nur Vergangenheit, keine Zukunft, es setzt in seiner starren Abhängigkeit vom Dogma voraus, was es beweisen soll, und nimmt daher, wenn auch nicht der Form, so doch dem Gehalt nach, nur eine untergeordnete Stellung ein.

Allein Goethe hat nur den Weg gewiesen, man kann kaum sagen, daß er den ersten Schritt getan hat, denn im Faust kehrte er, als er zu hoch hinauf, und in die kalte Region hinein geriet, wo das Blut zu gefrieren anfängt, wieder um, und in den Wahlverwandtschaften setzte er, wie Calderon, voraus, was er zu beweisen oder zu veranschaulichen hatte. Wie Goethe, der durchaus Künstler, großer Künstler, war, in den Wahlverwandtschaften einen solchen Verstoß gegen die innere Form begehen konnte, daß er, einem zerstreuten Zergliederer nicht unähnlich, der, statt eines wirklichen Körpers, ein Automat auf das anatomische Theater brächte, eine

von Haus aus nichtige, ja unſittliche Ehe, wie die zwiſchen Eduard und Charlotte, zum Mittelpunkt ſeiner Darſtellung machte und dies Verhältnis behandelte und benutzte, als ob es ein ganz entgegengeſetztes, ein vollkommen berechtigtes wäre, wüßte ich mir nicht zu erklären; daß er aber auf die Hauptfrage des Romans nicht tiefer einging, und daß er ebenſo im Fauſt, als er zwiſchen einer ungeheuren Perſpektive und einem mit Katechismus-Figuren bemalten Bretter-Verſchlag wählen ſollte, den Bretter-Verſchlag vorzog und die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menſchheit, die wir mit Recht im erſten Teil erblickten, im zweiten zu bloßen Krankheits-Momenten eines ſpäter durch einen willkürlichen, nur notdürftig-pſychologiſch vermittelten Akt kurierten Individuums herabſetzte, das ging aus ſeiner ganz eigen komplizierten Individualität hervor, die ich hier nicht zu analyſieren brauche, da ich nur anzudeuten habe, wie weit er gekommen iſt. Es bedarf hoffentlich nicht der Bemerkung, daß die vorſtehenden, ſehr motivierten Einwendungen gegen den Fauſt und die Wahlverwandtſchaften dieſen beiden welthiſtoriſchen Produktionen durchaus nichts von ihrem unermeßlichen Wert abdingen, ſondern nur das Verhältnis, worin ihr eigener Dichter zu den in ihnen verkörperten Ideen ſtand, bezeichnen und den Punkt, wo ſie formlos geblieben ſind, nachweiſen ſollen.

Goethe hat demnach, um ſeinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, die große Erbſchaft der Zeit wohl angetreten, aber nicht verzehrt, er hat wohl erkannt, daß das menſchliche Bewußtſein ſich erweitern,

daß es wieder einen Ring zersprengen will, aber er konnte sich nicht in gläubigem Vertrauen an die Geschichte hingeben, und da er die aus den Uebergangs-Zuständen, in die er in seiner Jgend selbst gewaltsam hineingezogen wurde, entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen wußte, so wandte er sich mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel, von ihnen ab. Aber diese Zustände waren damit nicht beseitigt, sie dauern fort bis auf den heutigen Tag, ja sie haben sich gesteigert, und alle Schwankungen und Spaltungen in unserem öffentlichen, wie in unserem Privat-Leben, sind auf sie zurückzuführen, auch sind sie keineswegs so unnatürlich, oder auch nur so gefährlich, wie man sie gern machen möchte, denn der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist, nach meiner Ueberzeugung, der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht, die Philosophie, von Kant, und eigentlich von Spinoza an, hat ihn, zersetzend und auflösend, vorbereitet, und die dramatische Kunst, vorausgesetzt, daß sie überhaupt noch etwas soll, denn der bisherige Kreis ist durchlaufen und Duplikate sind vom

Ueberfluß und paſſen nicht in den Haushalt der Litera-
tur, ſoll ihn beendigen helfen, ſie ſoll, wie es in einer
ähnlichen Kriſis Aeſchylos, Sophokles, Euripides und
Ariſtophanes, die nicht von ungefähr und etwa bloß,
weil das Schickſal es mit dem Theater der Athener be-
ſonders wohl meinte, ſo kurz hintereinander, hervortra-
ten, getan haben, in großen gewaltigen Bildern zeigen,
wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Or-
ganismus geſättigt aufgegangenen, ſondern zum Teil
nur in einem Scheinkörper erſtarrt geweſenen und durch
die letzte große Geſchichts-Bewegung entfeſſelten Ele-
mente, durcheinander flutend und ſich gegenſeitig be-
kämpfend, die neue Form der Menſchheit, in welcher
alles wieder an ſeine Stelle treten, in welcher das
Weib dem Manne wieder gegenüber ſtehen wird, wie
dieſer der Geſellſchaft, und wie die Geſellſchaft der
Idee, erzeugen. Damit iſt nun freilich der Uebelſtand
verknüpft, daß die dramatiſche Kunſt ſich auf Bedenk-
liches und Bedenklichſtes einlaſſen muß, da das Bre-
chen der Weltzuſtände ja nur in der Gebrochenheit der
individuellen erſcheinen kann, und da ein Erdbeben ſich
nicht anders darſtellen läßt, als durch das Zuſammen-
ſtürzen der Kirchen und Häuſer und die ungebändigt
hereindringenden Fluten des Meeres. Ich nenne es
natürlich nur mit Rückſicht auf die harmloſen Seelen,
die ein Trauerſpiel und ein Kartenſpiel
unbewußt auf einen und denſelben Zweck redu-
zieren, einen Uebelſtand, denn dieſen wird unheimlich
zu Mute, wenn Spadille nicht mehr Spadille ſein ſoll,
ſie wollen wohl neue Kombinationen im Spiel, aber
keine neue Regel, ſie verwünſchen den Herenmeiſter, der

ihnen dieſe aufdringt, oder doch zeigt, daß ſie möglich iſt, und ſehen ſich nach dem Gevatter Handwerker um, der die Blätter wohl anders miſcht, auch wohl hin und wieder, denn Abwechſlung muß ſein, einen neuen Trumpf einſetzt, aber im Uebrigen die altehrwürdige Erfindung des Ur-Ur-Großvaters, wie das Natur-Geſetz ſelbſt, reſpektiert. Hier wäre es am Ort, aus dem halben Scherz in einen bittern ganzen Ernſt überzugehen, denn es iſt nicht zu ſagen, bis zu welchem Grade eine zum Teil unzurechnungsfähe und unmündige, zum Teil aber auch perfide Kritik, ſich den erbärmlichen Theater-Verhältniſſen unſerer Tage und dem beſchränkten Geſichtskreis des großen Haufens akkomodierend, die einfachen Grundbegriffe der dramatiſchen Kunſt, von denen man glauben ſollte, daß ſie, nachdem ſich ihre Kraft und Wahrheit vier Jahrtauſende hindurch bewährte, unantaſtbar ſeien, wie das Einmaleins, verwirrt und auf den Kopf geſtellt hat. Der Maler braucht ſich, und er mag dem Himmel dafür danken, noch nicht darüber zu entſchuldigen, daß er die Leinewand, aus der auch Siebbeutel gemacht werden könnten, bemalt, auch verlacht man ihn noch nicht, wenn man ſieht, daß er auf die Kompoſition ſeines Gemäldes Mühe und Fleiß verwendet, daß er die Farben, die ja doch auch ſchon an ſich dem Auge ſchmeicheln, auf Geſtalten, und die Geſtalten wieder auf einen inneren, für den bloßen Gaffer nicht vorhandenen Mittelpunkt bezieht, ſtatt das Farbenbrett ſelbſt mit dem eingerührten Blau, Gelb und Rot, für das Gemälde zu geben, oder doch den bunten Geſtalten- und Figuren-Tanz; aber jene Kunſt, die, wie alles Höchſte, nur dann überhaupt Etwas iſt, wenn ſie

das, was ſie ſein ſoll, ganz iſt, muß ſich jetzt, wie über eine Narrheit, darüber hudeln laſſen, daß ſie ihre einzige, ihre erſte und letzte Aufgabe, im Auge behält, ſtatt es ſich bequem zu machen und für den Karfunkel den Kieſel zu bieten, für ein tiefſinniges und unergründliches Lebens-Symbol ein gemeines Lebens-Rätſel, das mit der gelöſten Spannung in's Nichts zerplatzt, und, außer Stande, auch nur die dürftigſte Seele für einen Moment zu ſättigen, Nichts erweckt, als den Hungerruf: was Neues! was Neues! Ich ſage es Euch, Ihr, die Ihr Euch dramatiſche Dichter nennt, wenn Ihr Euch damit begnügt, Anekdoten, hiſtoriſche oder andere, es gilt gleich, in Szene zu ſetzen, oder, wenn's hoch kommt, einen Charakter in ſeinem pſychologiſchen Räderwerk aus einander zu legen, ſo ſteht Ihr, Ihr mögt nun die Tränenfiſtel preſſen oder die Lachmuskeln erſchüttern, wie Ihr wollt, um Nichts höher, als unſer bekannter Vetter von Theſpis her, der in ſeiner Bude die Marionetten tanzen läßt. Nur wo ein Problem vorliegt, hat Eure Kunſt Etwas zu ſchaffen, wo Euch aber ein ſolches aufgeht, wo Euch das Leben in ſeiner Gebrochenheit entgegen tritt und zugleich in Eurem Geiſt, denn Beides muß zuſammen fallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es, und kümmert Euch nicht darum, daß der äſthetiſche Pöbel in der Krankheit ſelbſt die Geſundheit aufgezeigt haben will, da Ihr doch nur den Uebergang zur Geſundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne Euch mit dem Fieber einzulaſſen, denn dieſer Pöbel, der Euch über die

Paroxysmen, die Ihr darstellt, zur Rechenschaft zieht, als ob es Eure eigenen wären, müßte, wenn er Konsequenz besäße, auch dem Richter, der dem Missetäter das Verbrechen abfragt, um seine Stellung zum Gesetz zu ermitteln, ja dem Geistlichen, der Beichte hört, den Vorwurf machen, daß er sich mit schmutzigen Dingen befasse, und Ihr seid für Nichts, für gar Nichts, verantwortlich, als für die Behandlung, die, als eine freie, Eure subjektive Unabhängigkeit vom Gegenstand und Euer persönliches Unvermischtsein mit demselben hervor treten lassen muß, und für das letzte Resultat, ja auch das Resultat braucht nicht im Lanzen-Spitzen-Sinn die Spitze Eures Werks zu sein, es darf sich eben so gut als Ausgangspunkt eines Charakters hinstellen, wie als Ausgangspunkt des ganzen Dramas, obgleich freilich, wenn Letzteres der Fall ist, das Drama der Form nach einen höheren Grad von Vollendung für sich in Anspruch zu nehmen hat. Man kann, wenn man sich genötigt sieht, über Dinge, die Niemandem ohne innere Erfahrung ganz verständlich werden, zu sprechen, sich nicht genug gegen Mißdeutung verwahren; ich füge also noch ausdrücklich hinzu, daß man hier nicht an ein allegorisches Herausputzen der Idee, überhaupt nicht an die philosophische, sondern an die unmittelbar in's Leben selbst verlegte Dialektik denken muß, und daß, wenn in einem Prozeß, wie in jedem schöpferischen, alle Elemente sich mit gleicher Notwendigkeit bedingen und voraussetzen, überall von einem Vor und Nach die Rede sein kann, der Dichter (wer sich für einen hält, möge sich darnach prüfen!) sich jedenfalls eher der Gestalten bewußt werden wird, als der Idee, oder vielmehr des Verhält-

niſſes der Geſtalten zur Idee. Doch, wie geſagt, die ganze Anſchauungsweiſe iſt eine unzuläſſige, die aber noch ſehr verbreitet zu ſein ſcheint, da, was aus ihr allein hervorgehen kann, ſelbſt einſichtige Männer nicht aufhören, mit dem Dichter über die Wahl ſeiner Stoffe, wie ſie es nennen, zu hadern, und dadurch zeigen, daß ſie ſich das Schaffen, deſſen erſtes Stadium, das empfangende, doch tief unter dem Bewußtſein liegt und zuweilen in die dunkelſte Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein, wenn auch veredeltes, Machen vorſtellen, und daß ſie in das geiſtige Gebären eine Willkür verlegen, die ſie dem leiblichen, deſſen Gebundenſein an die Natur freilich heller in die Augen ſpringt, gewiß nicht zuſprechen würden. Den Gevatter Handwerker, deſſen ich oben gedachte, mag man ſchelten, wenn er Etwas bringt, was dem gnädigen Herrn mit vielen Köpfen nicht behagt, denn der wackere Mann kann das Eine ſo gut liefern, als das Andere, er hat ſich, als er ſeine Anekdote auswählte, bloß im Effekt verrechnet, und für Rechenfehler iſt Jedermann verantwortlich; dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er es nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will, oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene läßt ſich nicht zurück verdauen, es läßt ſich nicht wieder in Blut verwandeln, ſondern muß in freier Selbſtändigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmögliche geiſtige Entbindung kann eben ſo gut, wie eine leibliche, die Vernichtung, ſei es nun durch den Tod, oder durch den Wahnſinn, nach ſich ziehen. Man denke an Goethes Jugend-Genoſſen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe.

Ich sagte: die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beendigen helfen. In diesem Sinne soll sie, wie alle Poesie, die sich nicht auf Superfötation und Arabeskenwesen beschränkt, zeitgemäß sein, in diesem Sinn, und in keinem andern, ist es jede echte, in diesem Sinn habe ich auch im Vorwort zur Genoveva meine Dramen als künstlerische Opfer der Zeit bezeichnet, denn ich bin mir bewußt, daß die individuellen Lebens-Prozesse, die ich darstellte und noch darstellen werde, mit den jetzt obschwebenden allgemeinen Prinzipien-Fragen in engster Verbindung stehen, und obgleich es mich nicht unangenehm berühren konnte, daß die Kritik bisher fast ausschließlich meine Gestalten in's Auge faßte, und die Ideen, die sie repräsentieren, unberücksichtigt ließ, indem ich hierin wohl nicht mit Unrecht den Beweis für die wirkliche Lebendigkeit dieser Gestalten erblickte, so muß ich nun doch wünschen, daß dies ein Ende nehmen, und daß man auch dem zweiten Faktor meiner Dichtungen einige Würdigung widerfahren lassen möge, da sich natürlich ein ganz anderes Urteil über Anlage und Ausführung ergibt, wenn man sie bloß in Bezug auf die behandelte Anekdote betrachtet, als wenn man sie nach dem zu bewältigenden Ideen-Kern, der Manches notwendig machen kann, was für jene überflüssig ist, bemißt. Der erste Rezensent, den meine Genoveva fand, glaubte in jener Bezeichnung meiner Dramen eine der

Majeſtät der Poeſie nicht würdige Konzeſſion an die Zeitungspolemik unſerer Tage zu erblicken und fragte mich, wo denn in meinen Stücken jene Epigrammatie und Bezüglichkeit, die man jetzt zeitgemäß nenne, anzutreffen ſei. Ich habe ihm hierauf Nichts zu antworten, als daß ich die Begriffe der Zeit und des Zeitungsblatts nicht ſo identiſch finde, wie er zu tun ſcheint, falls ſein ſonderbarer Einwurf anders ernſt gemeint und nicht bloß darauf gerichtet war, mir die hier gegebene nähere Entwicklung meiner vielleicht zu lakoniſch hingeſtellten Gedanken abzudringen. Ich weiß übrigens recht gut, daß ſich heut zu Tage eine ganz andere Zeitpoeſie in Deutſchland geltend macht, eine Zeitpoeſie, die ſich an den Augenblick hingibt, und die, obgleich ſie eigentlich das Fieber mit der Hitzblatter, die Gärung im Blut mit dem Hautſymptom, wodurch ſie ſich ankündigt, verwechſelt, doch, inſofern ſie dem Augenblick wirklich dient, nicht zu ſchelten wäre, wenn nur ſie ſelbſt ſich des Scheltens enthalten wollte. Aber, nicht zufrieden, in ihrer zweifelhaften epigrammatiſch-rhetoriſchen Exiſtenz toleriert, ja gehegt und und gepflegt zu werden, will ſie allein exiſtieren, und gibt ſich, polternd und eifernd, das Anſehen, als ob ſie Dinge verſchmähte, von denen ſie wenigſtens erſt beweiſen ſollte, daß ſie ihr erreichbar ſind. Man kann in keinem Band Gedichte, denn gerade in der Lyrik hat ſie Quartier geſchlagen, mehr blättern, ohne auf heftige Kontroverſen gegen die Sänger des Weins, der Liebe, des Frühlings u. ſ. w., die toten, wie die lebendigen, zu ſtoßen, aber die Herren halten ihre eigenen Frühlings- und Liebeslieder zurück, oder produzieren, wenn ſie damit auftreten, ſolche Nich-

tigkeiten, daß man unwillkürlich an den Wilden denken muß, der ein Klavier mit der Art zertrümmerte, weil er sich lächerlich gemacht hatte, als er es zu spielen versuchte. Lieben Leute, wenn Einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir Alle aus dem Konzert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt, aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart und Beethoven triumphiert. Auch daraus, daß die Epigramme, die Ihr bekannten Personen mit Kreide auf den Rücken schreibt, schneller verstanden werden und rascher in Umlauf kommen, als Juvenal'sche Satyren, müßt Ihr nicht schließen, daß Ihr den Juvenal übertroffen habt; sie sind dafür auch vergessen, sobald die Personen den Rücken wenden oder auch nur den Rock wechseln, während Juvenal hier nicht angeführt werden könnte, wenn er nicht noch nach Jahrtausenden gelesen würde. Als Goethe der schönsten Lieder-Poesie, die uns nach der seinigen geschenkt worden ist, der Uhland'schen, in einer übellaunigen Minute vorwarf, es werde daraus nichts „Menschen-Geschick Aufregendes und Bezwingendes" hervorgehen, so hatte er freilich Recht, denn Lilien-Duft ist kein Schießpulver, und auch der Erl-König und der Fischer, obgleich sie Millionen Trommelschläger-Stückchen aufwiegen, würden im Krieg so wenig den Trompeter- als einen anderen Dienst versehen können. Die Poesie hat Formen, in denen der Geist seine Schlachten schlägt, die epischen und dramatischen, sie hat Formen, worin das Herz seine Schätze niederlegt, die lyrischen, und das Genie zeigt sich eben dadurch, daß es jede auf die rechte Weise ausfüllt, indeß das Halb-

Talent, das für die größeren nicht Gehalt genug hat, die engeren gern zu zersprengen sucht, um trotz seiner Armut reich zu erscheinen. Ein solcher, von einem total verkehrt gewählten Gesichtspunkt aus gefällter Ausspruch, den Goethe selbst in den Gesprächen mit Eckermann schon modifizierte, hätte der Kritik zu Nichts Veranlassung geben sollen, als zu einer gründlichen Auseinandersetzung, worin sich Uhland und der piepsende Ratten- und Mäusekönig, der sich ihm angehängt hat, die „schwäbische Schule", von einander unterscheiden, da ja nicht Uhland, sondern ein von Goethe unbesehens für ein Mitglied dieser Schule gehaltener schwäbischer Dichter den Ausspruch hervorrief. Es ist hier zu dieser Auseinandersetzung, die sich übrigens um so eher der Mühe verlohnte, als sich, wenn man bis zum Prinzip hinabstiege, wahrscheinlich ergäbe, daß eine gemeine Gemüts- und eine gemeine Reflexions-Lyrik gleich nullenhaft sind und daß ein Einfall über den „Baum" der „Menschheit", an dem die „Blüte" der „Freiheit" unter dem „Sonnenkuß" des „Völkerlenzes" aufbricht, wirklich nicht mehr besagen will, als ein Hausvater-Gefühl unter'm blühenden Apfelbaum, nicht der Ort, aber ich kann nicht umhin, auf den Unterschied selbst dringend aufmerksam zu machen, um mich nicht in den Verdacht zu bringen, als ob ich die melodielose Nüchternheit, die zu dichten glaubt, wenn sie ihre Werkeltags-Empfindungen oder eine hinter dem Zaun aufgelesene Alte-Weiber-Sage in platte Verse zwängt, einer Rhetorik vorziehe, die zwar, schon der spröden Einseitigkeit wegen, niemals zur Poesie, aber doch vielleicht zur Gedanken- und, wenn dies gelingt, auch

zur Charakterbildung führt. Man ſoll die Flöte nicht nach dem Brennholz, das ſich allenfalls für den prophezeiten Weltbrand aus ihr gewinnen ließe, abſchätzen, aber das gemeine Brennholz ſoll noch weniger auf ſeine eingebildete Verwandtſchaft mit der Flöte dicke tun. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich nicht alle Schwaben, und noch weniger bloß die Schwaben, zur ſchwäbiſchen Schule rechne, denn auch Kerner ꝛc. iſt ein Schwabe.

Vielleicht ſagt der Eine oder der Andere: dies ſind ja alte, bekannte, längſt feſtgeſtellte Dinge. Allerdings. Ja, ich würde erſchrecken, wenn es ſich anders verhielte, denn wir ſollen im Aeſthetiſchen, wie im Sittlichen, nach meiner Ueberzeugung nicht das elfte Gebot erfinden, ſondern die zehn vorhandenen erfüllen. Bei alledem bleibt Demjenigen, der die alten Geſetztafeln einmal wieder mit dem Schwamm abwäſcht und den frechen Kreide-Kommentar, mit dem allerlei unlautre Hände den Grundtext übermalt haben, vertilgt, immer noch ſein beſcheidenes Verdienſt. Es hat ſich ein gar zu verdächtiges Gloſſarium angeſammelt. Die Poeſie ſoll nicht bleiben, was ſie war und iſt: Spiegel des Jahrhunderts und der Bewegung der Menſchheit im Allgemeinen, ſie ſoll Spiegel des Tags, ja der Stunde werden. Am allerſchlimmſten aber kommt das Drama weg, und nicht, weil man zu viel, oder das Verkehrte von ihm verlangt, ſondern weil man gar Nichts von ihm verlangt. Es ſoll bloß amüſieren, es ſoll uns eine ſpannende Anekdote, allenfalls, der Pikantheit wegen, von pſychologiſch-merkwürdigen Charakteren getragen, vorführen, aber es ſoll bei Leibe nicht mehr tun: was im Shakeſpeare (man wagt, ſich auf ihn zu be-

rufen) nicht amüſiert, das iſt vom Uebel, ja es iſt, näher beſehen, auch nur durch den Enthuſiasmus ſeiner Ausleger in ihn hinein phantaſiert, er ſelbſt hat nicht daran gedacht, er war ein guter Junge, der ſich freute, wenn er durch ſeine wilden Schnurren mehr Volk, wie gewöhnlich, zuſammen trommelte, denn dann erhielt er vom Theater-Direktor einen Schilling über die Wochen-Gage und wurde wohl gar freundlich in's Ohr gekniffen. Ein berühmter Schauſpieler, jetzt verſtorben, hat, wie ihm von ſeinen Freunden nachgeſagt wird, dem neuen Evangelium die praktiſche Nutzanwendung hinzugefügt, er hat alles Ernſtes behauptet, daß der „Poet" dem „Künſtler" nur ein Szenarium zu liefern habe, welches dann durch dieſen extemporierend auszufüllen ſei. Die Konſequenz iſt hier, wie allenthalben, zu loben, denn man ſieht doch, wohin das Amüſement-Prinzip führt, aber das Sach-Verhältnis iſt dies. Eine Dichtung, die ſich für eine dramatiſche gibt, muß darſtellbar ſein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künſtler nicht darzuſtellen vermag, von dem Dichter ſelbſt nicht dargeſtellt wurde, ſondern Embryo und Gedanken-Schemen blieb. Darſtellbar iſt nun nur das Handeln, nicht das Denken und Empfinden; Gedanken und Empfindungen gehören alſo nicht an ſich, ſondern immer nur ſo weit, als ſie ſich unmittelbar zur Handlung umbilden, in's Drama hinein; dagegen ſind aber Handlungen keine Handlungen, wenigſtens keine dramatiſche, wenn ſie ſich ohne die ſie vorbereitenden Gedanken und die ſie begleitenden Empfindungen, in nackter Abgeriſſenheit, wie Natur-Vorfälle, hinſtellen,

ſonſt wäre ein ſtillſchweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion. Auch iſt nicht zu überſehen, daß die Kluft zwiſchen Handeln und Leiden keineswegs ſo groß iſt, als die Sprache ſie macht, denn alles Handeln löſt ſich dem Schickſal, d. h. dem Welt-Willen gegenüber, in ein Leiden auf, und gerade dies wird in der Tragödie veranſchaulicht, alles Leiden aber iſt im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln, und wie unſer Intereſſe mit eben ſo großer Befriedigung auf dem Menſchen ruht, wenn er ſich auf ſich ſelbſt, auf das Ewige und Unvergängliche im zerſchmetterten Individuum beſinnt und ſich dadurch wieder herſtellt, was im Leiden geſchieht, als wenn er dem Ewigen und Unvergänglichen in individueller Gebundenheit Trotz bietet, und dafür von dieſem, das über alle Manifeſtation hinausgeht, wie z. B. unſer Gedanke über die Hand, die er in Tätigkeit ſetzt, und das ſelbſt dann, wenn ihm der Wille nicht entgegen tritt, noch im Ich auf eine hemmende Schranke ſtoßen kann, die ſtrenge Zurechtweiſung empfängt, ſo iſt das Eine auch eben ſo gut darſtellbar, wie das Andere, und erfordert höchſtens den größeren Künſtler. Ich wiederhole es: eine Dichtung, die ſich für eine dramatiſche gibt, muß darſtellbar ſein, weil, was der Künſtler nicht darzuſtellen vermag, von dem Dichter ſelbſt nicht dargſtellt wurde, ſondern Embryo und Gedanken-Schemen blieb. Dieſer innere Grund iſt zugleich der einzige, die mimiſche Darſtellbarkeit iſt das allein untrügliche Kriterium der poetiſchen Darſtellung, darum darf der Dichter ſie nie aus den Augen verlieren. Aber dieſe Darſtellbarkeit iſt nicht nach der Konvenienz und den in

„ſteter Wandlung" begriffenen Mode-Vorurteilen zu bemeſſen, und wenn ſie ihr Maß von dem realen Theater entlehnen will, ſo hat ſie nach dem Theater aller Zeiten, nicht aber nach dieſer oder jener ſpeziellen Bühne, worin ja, wer kann es wiſſen, wie jetzt die jungen Mädchen, vielleicht noch einmal die Kinder das Präſidium führen, und dann, ihren unſchuldigen Bedürfniſſen gemäß, darauf beſtehen werden, daß die Ideen der Stücke nicht über das Niveau von: quäle nie ein Tier zum Scherz u. ſ. w. oder: Schwarzbeerchen, biſt du noch ſo ſchön u. ſ. w. hinausgehen ſollen, zu fragen. Es ergibt ſich bei einigem Nachdenken von ſelbſt, daß der Dichter nicht, wie es ein ſeichter Geſchmack, und auch ein unvollſtändiger und frühreifer Schönheits-Begriff, der, um ſich bequemer und ſchneller abſchließen zu können, die volle Wahrheit nicht in ſich aufzunehmen wagt, von ihm verlangen, zugleich ein Bild der Welt geben und doch von den Elementen, woraus die Welt beſteht, die widerſpenſtigen ausſcheiden kann, ſondern daß er alle gerechten Anſprüche befriedigt, wenn er jedem dieſer Elemente die rechte Stelle anweiſt, und die untergeordneten, die ſich nun einmal, wie querlaufende Nerven und Adern, mit im Organismus vorfinden, nur hervor treten läßt, damit die höheren ſie verzehren. Davon, daß der Wert und die Bedeutung eines Dramas von dem durch hundert und tauſend Zufälligkeiten bedingten Umſtand, ob es zur Aufführung kommt oder nicht, alſo von ſeinem äußern Schickſal, abhange, kann ich mich nicht überzeugen, denn, wenn das Theater, das als vermittelndes

Organ zwiſchen der Poeſie und dem Publikum ſehr hoch zu ſchätzen iſt, eine ſolche Wunderkraft beſäße, ſo müßte es zunächſt doch das lebendig erhalten, was ſich ihm mit Leib und Seel ergibt; wo bleiben ſie aber, die hundert und tauſend „bühnengerechten" Stücke, die „mit verdientem Beifall" unter „zahlreichen Wiederholungen" über die Bretter gehen? Und um von der Fabrik-Ware abzuſehen, werden Shakeſpeare und Calderon, die ja doch nicht bloß große dramatiſche Dichter, ſondern auch wahre Theater-Schriftſteller geweſen ſein ſollen, geſpielt, hat das Theater ſie nicht längſt fallen laſſen und dadurch bewieſen, daß es ſo wenig das Vortreffliche, als das Nichtige, feſt hält, geht daraus aber nicht mit Evidenz hervor, daß nicht, wie diejenigen, die nur halb wiſſen, worauf es ankommt, meinen, das faktiſche Dargeſtelltwerden, das früher oder ſpäter aufhört, ohne darum der Wirkung des Dichters eine Grenze zu ſetzen, ſondern die von mir aus der Form als unbedingt notwendig abgeleitete und ihrem wahren Weſen nach beſtimmte Darſtellbarkeit über Wert und Bedeutung eines Dramas entſcheidet? Hiermit iſt nun nicht bloß die naive Seidelmann'ſche Behauptung beſeitigt, von der ich zunächſt ausging, und die eigentlich darauf hinausläuft, daß ein poetiſches Nichts, das ſich in jeder Façon, die der Künſtler ihm aufzudrücken beliebt, noch beſſer ausnimmt, als in der von Haus aus mitgebrachten, der Willkür des genialen Schauſpielers freieren Spielraum verſtattet, als das zähe poetiſche Etwas, an das er ſich hingeben muß; ſondern es iſt damit auch all das übrige Gerede, deſſen ich gedachte, auf ſein Körnlein Wahrheit reduziert, es iſt gezeigt, daß der

echte dramatiſche Darſtellungs-Prozeß ganz von ſelbſt und ohne nach der Bühne zu blinzeln, alles Geiſtige verleiblichen, daß er die dualiſtiſchen Ideen-Faktoren, aus deren Aneinanderprallen der das ganze Kunſtwerk entzündende ſchöpferiſche Funke hervor ſpringt, zu Charakteren verdichten, daß er das innere Ereignis nach allen ſeinen Entwickelungsſtadien in einer äußeren Geſchichte, einer Anekdote, aus einander fallen und dieſe Anekdote, dem Steigerungsgeſetz der Form gemäß, zur Spitze auslaufen laſſen, alſo ſpannend und Intereſſe erweckend geſtalten, und ſo auch denjenigen Teil der Leſer-Zuſchauerſchaft, der die wahre Handlung gar nicht ahnt, amüſieren und zufrieden ſtellen wird.

Kann aber, ich darf dieſe Frage nicht umgehen, die ſo weit fortgeſchrittene Philoſophie die große Aufgabe der Zeit nicht allein löſen, und iſt der Standpunkt der Kunſt nicht als ein überwundener oder ein doch zu überwindender zu betrachten? Wenn die Kunſt Nichts weiter wäre, als was die Meiſten in ihr erblicken, ein träumeriſches, hin und wieder durch einen ſogenannten ironiſchen Einfall über ſich ſelbſt unterbrochenes Fortſpinnen der Erſcheinungswelt, eine gleichſam von dem äußeren Theater auf's innere verſetzte Geſtalten-Komödie, worin die verhüllte Idee nach, wie vor, mit ſich ſelbſt Verſteckens ſpielt, ſo müßte man darauf unbedingt mit Ja antworten, und ihr auflegen, die viertauſendjährige Sünde einer angemaßten Exiſtenz mit einem freiwilligen Tode zu büßen, ja ſelbſt die ewige Ruhe nicht als einen, durch ihre erſt jetzt überflüſſig gewordene Tätigkeit verdienten Lohn, ſondern nur als ein

ihr aus Rücksicht auf den von ihr der Menschheit in ihren Kinderjahren durch ihre nicht ganz sinnlosen Bilder und Hieroglyphen verschafften nützlichen Zeitvertreib bewilligtes Gnadengeschenk hinzunehmen. Aber die Kunst ist nicht bloß unendlich viel mehr, sie ist etwas ganz Andres, sie ist die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee, und eine Philosophie, die nicht mit ihr schließen, die nicht selbst in ihr zur Erscheinung werden, und dadurch den höchsten Beweis ihrer Realität geben will, braucht auch nicht mit der Welt anzufangen, es ist gleichgültig, ob sie das erste oder das letzte Stadium des Lebensprozesses, von dem sie sich ausgeschlossen wähnen muß, wenn sie ohne Darstellung auskommen zu können glaubt, negiert, denn auf die Welt kann sie sich, als auf eine solche Darstellung, nicht zurück beziehen, ohne sich zugleich mit auf die Kunst zu beziehen, da die Welt eben erst in der Kunst zur Totalität zusammen geht. Eine schöpferische und ursprüngliche Philosophie hat dies auch noch nie getan, sie hat immer gewußt, daß sie sich eine Probe, die die von ihr nackt reproduzierte Idee selbst sich nicht ersparen konnte, nicht unterschlagen darf, und deshalb in der Kunst niemals einen bloßen Stand-, sondern ihren eigenen Ziel- und Gipfelpunkt erblickt; dagegen ist es charakteristisch für jede formale, und aus nahe liegenden Gründen auch für die Jüngerschaft jeder anderen, daß sie selbst da, wo sie lebendige Gestalt geworden ist, oder doch werden sollte, nicht aufhören kann, zu zersetzen, und, gleich einem Menschen, der, um sich zu überzeugen, ob er auch Alles das, was, wie er aus der Anthropologie weiß, zum Menschen gehört, wirklich besitze, sich Kopf-,

Bruſt- und Bauchhöhle öffnen wollte, die Spitze aller Erſcheinung, in der Geiſt und Natur ſich umarmen, durch einen zugleich barbariſchen und ſelbſtmörderiſchen Akt zerſtört. Eine ſolche Philoſophie erkennt ſich ſelbſt in der höheren Chiffre der Kunſt nicht wieder, es kommt ihr ſchon verdächtig vor, daß ſie dieſelbe aus der von ihr mit ſo viel Mühe und Anſtrengung zerriſſenen Chiffre der Natur zuſammengeſetzt findet, und ſie weiß nicht, woran ſie ſich halten ſoll; da ſtößt ſie aber zu ihrem Glück im Kunſtwerk auf einzelne Partieen, die (ſollten's unter einem Gemälde auch nur die Unterſchriften des Regiſtrators ſein!) in der ihr allein geläufigen Ausdrucksweiſe des Gedankens und der Reflexion abgefaßt ſind, weil entweder der Geiſt des Ganzen dort wirklich nicht zur Form durchdrang, oder weil nur eine, der Form nicht bedürftige, Copula hinzuſtellen war; die hält ſie nun für die Hauptſache, für das Reſultat der Darſtellung, um das ſich das übrige Schnörkelweſen von Figuren und Geſtalten ungefähr ſo herum ſchlinge, wie auf einem kaufmänniſchen Wechſel die Arabesken, Merkur und ſeine Sippſchaft, um die reelle Zahl, mit Eifer und Ehrlichkeit reiht ſie dieſe Perlen, Sentenzen und Gnomen genannt, am Faden auf und ſchätzt ſie ab; da das Reſultat nun aber natürlich eben ſo kläglich ausfällt, als wenn man die Philoſophie nach ihrem Reichtum an Leben und Geſtalt meſſen wollte, ſo ſpricht ſie mit voller Ueberzeugung ihr endliches Urteil dahin aus, daß die Kunſt eine kindiſche Spielerei ſei, wobei ja wohl auch, man habe Exempel, zuweilen ein von einem reichen Mann auf der Straße verlorenes Goldſtück gefunden und wieder in Kurs geſetzt werde. Wer dieſe

Schilderung für übertrieben hält, der erinnere sich an Kants famosen Ausspruch in der Anthropologie, wo der Alte vom Berge alles Ernstes erklärt, das poetische Vermögen, von Homer an, beweise Nichts, als eine Unfähigkeit zum reinen Denken, ohne jedoch die sich mit Notwendigkeit ergebende Konsequenz hinzuzufügen, daß auch die Welt in ihrer stammelnden Mannigfaltigkeit Nichts beweise, als die Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten.

Wenn nun aber das Drama keine geringere, als die weltgeschichtliche Aufgabe selbst lösen helfen, wenn es zwischen der Idee und dem Welt- und Menschen-Zustand vermitteln soll, folgt nicht daraus, daß es sich ganz an die Geschichte hingeben, daß es historisch sein muß? Ich habe mich über diesen wichtigen Punkt an einem andern Ort, in der Schrift: Ein Wort über das Drama, Hamburg bei Hoffmann und Campe, 1843, auf die ich hier wohl verweisen darf, dahin ausgesprochen, daß das Drama schon an und für sich und ohne spezielle Tendenz (die eigentlich, um recht geschichtlich zu werden, aus der Geschichte heraus tritt, und die Nabelschnur, die jede Kraft mit der lebendigen Gegenwart verknüpft, durchschneidet, um sie an die tote Vergangenheit mit einem Zwirnsfaden fest zu binden) historisch und daß die Kunst die höchste Geschichtschreibung sei. Diesen Ausspruch wird Keiner, der rückwärts und vorwärts zu schauen versteht, anfechten, denn er wird sich erinnern, daß uns nur von denjenigen Völkern der Welt, die es zur Kunst gebracht, die ihr Dasein und Wirken in einer unzerbrechlichen Form nieder gelegt haben, ein Bild geblieben ist, und hierin liegt zunächst der nie zu verachtende fak-

tiſche Beweis; er wird aber auch erkennen, daß der ſich ſchon jetzt verſtrengernde hiſtoriſche Ausſcheidungsprozeß, der das Bedeutende vom Unbedeutenden, das uns völlig Abgeſtorbene, wenn auch in ſich noch ſo Gewichtige, von dem noch in den Geſchichtsorganismus hinüber Greifenden ſondert, ſich immer ſteigern, daß er die Nomenklatur dereinſt einmal bis auf die Alexander und Napoleone lichten, daß er noch ſpäter nur noch die Völker-Phyſiognomieen und dann wohl gar nur noch die durch die Phaſen der Religion und Philoſophie bedingten allgemeinſten Entwickelungs-Epochen der Menſchheit feſthalten, ja ſogar, der Humor kommt hier von ſelbſt, darum verzeihe man ihn, die deutſchen Lyrici, die mit Niemand anſtoßen, der ihnen nicht vorher die Unſterblichkeit einräumt, lieblos fallen laſſen wird; da nun aber die großen Taten der Kunſt noch viel ſeltener ſind, als die übrigen, aus dem einfachen Grunde, weil ſie eben erſt aus dieſen *reſultieren*, und da ſie ſich deshalb langſamer häufen, ſo leuchtet ein, daß die *Kunſt* in dem ungeheuren Meer, worin Welle Welle verſchlingt, noch lange *Baken* ſtecken, und der Nachwelt den *allgemeinen* und allerdings an ſich unverlierbaren, weil unmittelbar im Leben aufgehenden, *Gehalt* der *Geſchichte* in der *Schale* der *ſpeziellen Perioden*, deren Spitze ſie in ihren verſchiedenen Gliederungen bildet, überliefern, ihr alſo, wenn auch nicht das weitläuftige und gleichgültige Regiſter der Gärtner, die den Baum pflanzten und düngten, ſo doch die Frucht mit Fleiſch und Kern, auf die es allein ankommt, und außerdem noch den Duft der Atmoſphäre, in der ſie reifte, darbieten kann. Endlich freilich wird auch hier

der Punkt der Unüberſehbarkeit erreicht werden, Shakeſpeare wird die Griechen, und was nach Shakeſpeare hervortritt, wird ihn verzehren, und ein neuer Kreislauf wird beginnen, oder Kunſt und Geſchichte werden verſanden, die Welt wird für das Geweſene das Verſtändnis verlieren, ohne etwas Neues zu erzeugen, wenn ſich nicht mit größerer Wahrſcheinlichkeit annehmen ließe, daß dem Planeten mit dem Geſchlecht, das er trägt, die ſchöpferiſche Kraft zugleich ausgehen wird. Die Konſequenzen dieſes Geſichtspunktes ergeben ſich von ſelbſt, die Geſchichte, in ſo fern ſie nicht bloß das allmälige Fortrücken der Menſchheit in der Löſung ihrer Aufgabe darſtellen, ſondern auch den Anteil, den die hervorragenden Individuen daran hatten, mit Haushälterin-Genauigkeit ſpezifizieren will, iſt wirklich nicht viel mehr, als ein großer Kirchhof mit ſeinem Immortalitäts-Apparat, den Leichenſteinen und Kreuzen und ihren Inſchriften, die dem Tod, ſtatt ihm zu trotzen, höchſtens neue Arbeit machen, und wer weiß, wie unentwirrbar ſich im Menſchen die unbewußten und bewußten Motive ſeiner Handlungen zum Knoten verſchlingen, der wird die Wahrheit dieſer Inſchriften ſelbſt dann noch in Zweifel ziehen müſſen, wenn der Tote ſie ſich ſelbſt geſetzt und den guten Willen zur Aufrichtigkeit dargelegt hat. Iſt nun aber ſolchemnach das materielle Fundament der Geſchichte ein von vorn herein nach allen Seiten durchlöchertes und durchlöcherbares, ſo kann die Aufgabe des Dramas doch unmöglich darin beſtehen, mit eben dieſem Fundament, dieſem verdächtigen Konglomerat von Begebenheiten-Skizzen und Geſtalten-Schemen, einen zweifelhaften Galvaniſierungs-Verſuch

anzuſtellen, und der nüchterne Leſſing'ſche Ausſpruch in der Dramaturgie, wonach der dramatiſche Dichter die Geſchichte, je nach Befund der Umſtände, benutzen oder unbenutzt laſſen darf, ohne in dem letzten Fall einen Tadel, oder in dem erſten ein ſpezielles Lob zu verdienen, wird, wenn man ihn nur über die Negation hinaus dahin erweitert, daß das Drama deſſenungeachtet den höchſten Gehalt der Geſchichte in ſich aufnehmen kann und ſoll, in voller Kraft verbleiben, am wenigſten aber durch Shakeſpeares Beiſpiel, in deſſen hiſtoriſchen Dramen die auf das Aparte zuweilen etwas verſeſſene romantiſche Schule plötzlich mehr finden wollte, als in ſeinen übrigen, des größeren Geſichtskreiſes wegen unzweifelhaft höher ſtehenden Stücken, umgeſtoßen werden, denn Shakeſpeare ſcheuerte nicht etwa die „alten Schaumünzen" mit dem Kopf Wilhelms des Eroberers oder König Ethelreds wieder blank, ſondern mit jenem großartigen Blick in das wahrhaft Lebendige, der dieſen einzigen Mann nicht ſowohl auszeichnet, als ihn macht, ſtellte er dar, was noch im Bewußtſein ſeines Volks lebte, weil es noch daran zu tragen und zu zehren hatte, den Krieg der roten Roſe mit der weißen, die Höllen-Ausgeburten des Kampfes und die, in der deshalb ſo „fromm und maßvoll" gehaltenen Perſon Richmonds aufdämmernden Segnungen des endlichen Friedens. Wenn dies von aller Geſchichte gilt, wenn es denn der Fall iſt, ſo gilt es noch ganz beſonders von der deutſchen; es betrübt mich daher aufrichtig, daß bei uns, ungeachtet ſo viel ſchlimmer Erfahrungen, das Dramatiſieren unſerer ausgangs- und darum ſogar im untergeordne-

ten Sinn gehaltlosen Kaiser-Historien immer wieder in die Mode kommt. Ist es denn so schwer, zu erkennen, daß die deutsche Nation bis jetzt überall keine Lebens-, sondern nur eine Krankheits-Geschichte aufzuzeigen hat, oder glaubt man alles Ernstes, durch das in Spiritus setzen der Hohenstaufen-Bandwürmer, die ihr die Eingeweide zerfressen haben, die Krankheit heilen zu können? Wenn ich die Talente, die ihre Kraft an einem auf diesem Wege nicht zu erreichenden, obgleich an sich hochwichtigen und realisierbaren Zweck vergeuden, nicht achtete, so würde ich die Frage nicht aufwerfen. Es gibt hierfür eine andere, freilich sekundaire Form, die nicht so sehr, wie die dramatische, auf Konzentration und Progression angewiesen ist, und die durch die ihr verstattete Detailmalerei ein Interesse, das sie im Volk nicht vorfindet, ohne daß das Volk darum zu schelten wäre, erwecken kann, die von Walter Scott geschaffene Form des historischen Romans, die in Deutschland keiner so vollständig ausgefüllt, ja erweitert hat, als Wilibald Alexis in seinem letzten Roman: der falsche Woldemar. Auf diesen Roman, der, an Brandenburg anknüpfend, alle deutschen Verhältnisse der dargestellten wichtigen Epoche zur Anschauung bringt und Geschichte gibt, ohne sie auf der einen Seite in Geschichten aufzulösen, oder auf der anderen einem sogenannten historischen Pragmatismus die Fülle des Lebens und der Gestalten zu opfern, nehme ich hier zur Verdeutlichung meiner Gedanken gern Bezug.

So viel im Allgemeinen. Nun noch ein Wort in Beziehung auf das Drama, das ich dem Publikum

jetzt vorlege. Der Bänkelſängerſtab, vor dem Immermann ſo gerechte Scheu trug, widert auch mich an, ich werde daher nicht über mein Stück und deſſen Oekonomie (obgleich ich einige Urſache, und vielleicht auch einiges Recht dazu hätte, denn man hat mir die Judith und die Genoveva faſt auf den Kopf geſtellt, man hat mir in der erſteren namentlich das Moment, worin ihr ganzes Verdienſt liegt, die Verwirrung der Motive in der Heldin, ohne die ſie eine Katze, wenn man will, eine heroiſche, geworden oder geblieben wäre, und die Ableitung der Tat aus eben dieſer Verwirrung, die nur dadurch ein tragiſche, d. h. eine in ſich, des welthiſtoriſchen Zwecks wegen notwendige, zugleich aber das mit der Vollbringung beauftragte Individuum wegen ſeiner partiellen Verletzung des ſittlichen Geſetzes vernichtende, werden konnte, zum Vorwurf gemacht, mir alſo geradezu die Tugend als Sünde angerechnet), ich werde nur über die Gattung, zu der es gehört, reden. Es iſt ein bürgerliches Trauerſpiel. Das bürgerliche Trauerſpiel iſt in Deutſchland in Mißkredit geraten, und hauptſächlich durch zwei Uebelſtände. Vornämlich dadurch, daß man es nicht aus ſeinen inneren, ihm allein eigenen, Elementen, aus der ſchroffen Geſchloſſenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen ſich in dem beſchränkteſten Kreis gegenüberſtehen, und aus der hieraus entſpringenden ſchrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einſeitigkeit aufgebaut, ſondern es aus allerlei Aeußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Ueberfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zuſammenſtoßen des dritten

Standes mit dem zweiten und ersten in Liebes-Affären, zusammengeflickt hat. Daraus geht nun unläugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches, hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst gesetztes und gar nicht zu umgehendes, auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er dreißig Taler gehabt, dem die gerührte Sentimentalität wohl gar noch ein: wäre er doch zu mir gekommen, ich wohne ja Nr. 32, hinzufügt) oder einem: Wäre sie (ein Fräulein gewesen usw.) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tage mit größerer Bereitwilligkeit, wie sonst, ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln, dafür haben sich aber die resp. Armen-Vorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst. Dann auch dadurch, daß unsere Poeten, wenn sie sich einmal zum Volk hernieder ließen, weil ihnen einfiel, daß man doch vielleicht bloß ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal, und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlornen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln, oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinab drücken zu müssen glaubten, sodaß ihre Personen uns zum Teil als verwunschene Prinzen und Prinzessinnen vorkamen, die der Zauberer aus Malice nicht einmal in Drachen und Löwen und andere respektable Notabilitäten der

Tierwelt, ſondern in ſchnöde Bäckermädchen und Schneidergeſellen verwandelt hatte, zum Teil aber auch als belebte Klötze, an denen es uns ſchon Wunder nehmen mußte, daß ſie Ja und Nein ſagen konnten. Dies war nun, wo möglich, noch ſchlimmer, es fügte dem Trivialen das Abſurde und Lächerliche hinzu, und obendrein auf eine ſehr in die Augen fallende Weiſe, denn jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren ſie ſich ebenſo gut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflükken und nicht aus dem Meer fiſchen, ſondern daß der Handwerker ſie ſich in ſeiner Werkſtatt, der Pflüger ſie hinter ſeinem Pflug zuſammen lieſt, und mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß dieſe ſimplen Leute ſich, wenn auch nicht aufs Konverſieren, ſo doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Miſchen und Veranſchaulichen ihrer Gedanken, verſtehen. Dieſe beiden Uebelſtände machen das Vorurteil gegen das bürgerliche Trauerſpiel begreiflich, aber ſie können es nicht rechtfertigen, denn ſie fallen augenſcheinlich nicht der Gattung, ſondern nur den Pfuſchern, die in ihr geſtümpert haben, zur Laſt. Es iſt an und für ſich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Meſſing iſt und es kommt nicht darauf an, ob eine in ſich bedeutende, d. h. ſymboliſche, Handlung ſich in einer niederen, oder einer geſellſchaftlich höheren Sphäre bewegt. Aber freilich, wenn in der heroiſchen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der ſich unmittelbar daran knüpfenden Reflexion eher bis auf einen gewiſſen Grad für die Mängel der tragiſchen Form entſchädigt, ſo hängt im bür-

gerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzel-Geschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem, von der sogenannten Versöhnung unserer Aesthetik, welche sie in einem in der wahren Tragödie — die es mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden zu tun hat — unmöglichen, in der auf konventionelle Verwirrungen gebauten, aber leicht herbei zu führenden schließlichen Embrassement der anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze zu erblicken pflegen, aufs strengste zu unterscheidenden Resultat des Kampfes, zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem andern Wege zu erreichen, entgegen tritt. In dem letzten Punkt, der Erläuterungen wegen werde es bemerkt, ist die Ottilie der Wahlverwandtschaften ein vielleicht für alle Zeiten unerreichbares Meisterstück, und gerade hierin, hierin aber auch allein, lag Goethes künstlerisches Recht, ein so ungeheures Schicksal aus einer an den Oedip erinnernden Willenlosigkeit abzuleiten, da die himmlische Schönheit einer so ganz innerlichen Natur sich nicht in einem ruhigen, sondern nur im allergewaltsamsten Zustande aufdecken konnte. Hiernach, zu aller-

Tierwelt, ſondern in ſchnöde Bäckermädchen und Schneidergeſellen verwandelt hatte, zum Teil aber auch als belebte Klötze, an denen es uns ſchon Wunder nehmen mußte, daß ſie Ja und Nein ſagen konnten. Dies war nun, wo möglich, noch ſchlimmer, es fügte dem Trivialen das Abſurde und Lächerliche hinzu, und obendrein auf eine ſehr in die Augen fallende Weiſe, denn jeder weiß, daß Bürger und Bauern ihre Tropen, deren ſie ſich ebenſo gut bedienen, wie die Helden des Salons und der Promenaden, nicht am Sternenhimmel pflükken und nicht aus dem Meer fiſchen, ſondern daß der Handwerker ſie ſich in ſeiner Werkſtatt, der Pflüger ſie hinter ſeinem Pflug zuſammen lieſt, und mancher macht wohl auch die Erfahrung, daß dieſe ſimplen Leute ſich, wenn auch nicht aufs Konverſieren, ſo doch recht gut aufs lebendige Reden, auf das Miſchen und Veranſchaulichen ihrer Gedanken, verſtehen. Dieſe beiden Uebelſtände machen das Vorurteil gegen das bürgerliche Trauerſpiel begreiflich, aber ſie können es nicht rechtfertigen, denn ſie fallen augenſcheinlich nicht der Gattung, ſondern nur den Pfuſchern, die in ihr geſtümpert haben, zur Laſt. Es iſt an und für ſich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Meſſing iſt und es kommt nicht darauf an, ob eine in ſich bedeutende, d. h. ſymboliſche, Handlung ſich in einer niederen, oder einer geſellſchaftlich höheren Sphäre bewegt. Aber freilich, wenn in der heroiſchen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der ſich unmittelbar daran knüpfenden Reflexion eher bis auf einen gewiſſen Grad für die Mängel der tragiſchen Form entſchädigt, ſo hängt im bür-

gerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzel-Geschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem, von der sogenannten Versöhnung unserer Aesthetik, welche sie in einem in der wahren Tragödie — die es mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden zu tun hat — unmöglichen, in der auf konventionelle Verwirrungen gebauten, aber leicht herbei zu führenden schließlichen Embrassement der anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze zu erblicken pflegen, aufs strengste zu unterscheidenden Resultat des Kampfes, zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem andern Wege zu erreichen, entgegen tritt. In dem letzten Punkt, der Erläuterungen wegen werde es bemerkt, ist die Ottilie der Wahlverwandtschaften ein vielleicht für alle Zeiten unerreichbares Meisterstück, und gerade hierin, hierin aber auch allein, lag Goethes künstlerisches Recht, ein so ungeheures Schicksal aus einer an den Oedip erinnernden Willenlosigkeit abzuleiten, da die himmlische Schönheit einer so ganz innerlichen Natur sich nicht in einem ruhigen, sondern nur im allergewaltsamsten Zustande aufdecken konnte. Hiernach, zu aller-

nächſt z. B. nach dem Verhältnis der Anekdote zu den im Hintergrund derſelben ſich mit ihren poſitiven und negativen Seiten bewegenden ſittlichen Mächten der Famile, der Ehre und der Moral, wäre denn auch bei meinem Stück allein zu fragen, nicht aber nach der ſogenannten „blühenden Diktion", dieſem jammervollen bunten Kattun, worin die Marionetten ſich ſpreizen, oder nach der Zahl der hübſchen Bilder, der Pracht-Sentenzen und Beſchreibungen, und anderen Unter-Schönheiten, an denen arm zu ſei, die erſte Folge des Reichtums iſt. Die Erbfehler des bürgerlichen Trauerſpiels, deren ich oben gedachte, habe ich vermieden, das weiß ich, unſtreitig habe ich andere dafür begangen. Welche? Das möchte ich am liebſten von den einſichtsvollen Beurteilern meiner Genoveva im Vaterland und in den Blättern für literariſche Unterhaltung, denen ich hier für ihre gründlichen und geiſtreichen Rezenſionen öffentlich meinen Dank ausſpreche, erfahren.

Paris, den 4. März 1844.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Was wir im Drama bös ſehen werden, das müſſen wir auch wieder gut werden ſehen.

*

Der Problematiſche iſt der Lebensodem der Poeſie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, ſtill in ſich Ruhende, iſt für ſie nicht vorhanden, ſo wenig, wie die *Geſunden* für den *Arzt*. Nur, wo das *Leben* ſich *bricht*, wo die *inneren* Verhältniſſe — die *äußeren* ſind für den Handwerker

da, der sie durcheinander schiebt, und dadurch denn freilich auch die müssige Neugier befriedigt, ja, wenn er sie wieder zurecht rückt, eine so vollständige Versöhnung zustande bringt, daß der wahre Dichter, der sich eben mit dem Unauflöslichen beschäftigt, und der das Böse so wenig aus dem Ring seines Dramas verweisen kann, als Gott es aus der Welt verweisen konnte, weit hinter dem Mann zurückbleibt —nur wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe, und wenn es ihr verwehrt wird, sie hier zu suchen, wenn man sie, statt sie zu fragen: bringst du die Gesundheit, nämlich den geläuterten sittlichen Zustand, wieder hervor, fragt, warum sie sich mit einem so häßlichen Fieber, worin die Helden nur noch Unterjacken, aber nicht die Toga tragen, befaßt, so ist kein dramatischer Messias möglich, oder vielmehr, da das Drama sich auch im Notfall selbständig entfalten kann, er wird für das Theater seiner Zeit nicht vorhanden sein.

*

Nun werde ich zunächst den Moloch, das furchtbarste meiner Stücke, ausführen. Ich scheue mich ordentlich ein bischen davor, denn die Idee ist wie ein zweischneidiges Schwert. Dann den Christus. Damit wäre die erste Abteilung des großen Dramas, das ich beabsichtige, und von dem die einzelnen Stücke gewissermaßen nur Akte sind, geschlossen und von der Komödie der Vergangenheit könnte ich zur Komödie der Gegenwart übergehen. Diese wird in drei Stücken abgetan, und dann gehe ich in der Tragödie: zu irgend einer Zeit! auf die Komödie der Zukunft über. Ich denke nämlich nicht Theater- oder Lesefutter zu liefern, sondern in einem

einzigen großen Gedicht, deſſen Held nicht mehr dieſes oder jenes Individuum, ſondern die Menſchheit ſelbſt iſt, und deſſen Rahmen nicht einzelne Anekdoten und Vorfälle, ſondern die ganze Geſchichte umſchließt, den Grundſtein zu einem ganz neuen, bis jetzt noch nie dageweſenen Drama zu legen, und bin überzeugt, daß, wenn ich ſelbſt nicht der Mann bin, das Gebäude zuſtande zu bringen was ich erſt dann wiſſen kann, wenn es wirklich ſteht, doch diejenigen dramatiſchen Dichter, die nach mir hervortreten werden, den Weg, den ich zuerſt eingeſchlagen habe, wandeln müſſen, denn das bisherige iſt abgetan, obgleich es natürlich nie an ſog. poetiſchen Subjekten fehlen wird, die Doublette nach Doublette anfertigen. Ich habe über dieſen außerordentlich wichtigen Punkt eine große Vorrede, eigentlich eine Abhandlung, geſchrieben, die ich der Maria Magdalena vordrucken laſſen will, indem die wenigen meiner Freunde, die den ganzen Umfang meiner Idee kennen, nicht müde wurden, mich dazu aufzufordern und mir zu ſagen, ich könne und dürfe mich über die Kritik nicht beklagen, wenn ich ihr nicht wenigſtens den Riß zum Gebäude mitteilen wolle. Ob es helfen wird, muß ich abwarten.

*

„Es iſt doch eine Verſöhnung, wenn im Drama die Böſen zu Grunde gehen.“ Nun ja, in dem Sinn, worin der Galgen ein Verſöhnungspfahl iſt.

*

Schlechte Tragödien-Dichter bringen allerdings auch eine Tragödie zuſtande, aber ſie iſt nicht im Stück, ſondern außer dem Stück zu ſuchen. Der Dichter ſelbſt iſt

der Held und der Stoff, den er behandelt, ist sein Schicksal, mit dem er ringt; eine Zeit lang schwebt der Kampf, dann aber entscheidet er sich, das Schicksal siegt, der Dichter fällt und wird leider nicht beweint, sondern ausgelacht.

*

Es hängt nicht weniger, als Alles davon ab, daß der Begriff der Schuld richtig gefaßt und nicht, wäre es auch nur nach irgend einer Seite hin, mit dem untergeordneten der Sünde, der selbst im modernen Drama, wo er freilich aus nahe liegenden Gründen größeren Spielraum findet, als im antiken, immer wieder in jenem aufgelöst werden muß, wenn das Drama sich über das Anekdotische hinaus zum Symbolischen erheben soll, verwechselt werde, denn wie der Begriff der tragischen Schuld, nur aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung, die sich in der letzteren eben als Maßlosigkeit, der natürlichen Folge des Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes, des ersten und berechtigsten von allen, äußert, entwickelt werden darf, nicht aber erst aus einer von den vielen Konsequenzen dieser ursprünglichen Inkongruenz, die viel zu tief in die individuellen Verirrungen und Verwirrungen hinabführen, um die Herausarbeitung des höchsten dramatischen Gehalts noch zuzulassen, so ist auch der Begriff der tragischen Versöhnung nur aus der Maßlosigkeit, die, da sie sich in der Erscheinung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee wieder von ihrer mangelhaften Form befreit, zu entwickeln. Allerdings bleibt die ursprüngliche Inkongruenz zwischen Idee und

Erſcheinung unbeſeitigt und unerledigt, aber es iſt einleuchtend, daß im Kreiſe des Lebens, den die Kunſt, ſo lange ſie ſich ſelbſt verſteht, nie überſchreiten wird, Nichts abgetan werden kann, was außerhalb dieſes Kreiſes liegt, und daß ſie ihr höchſtes Ziel erreicht, wenn ſie gleich die nächſte Konſequenz dieſer Inkongruenz, die Maßloſigkeit ergreift und in ihr das Sich-Selbſt-Aufhebungs-Moment aufzeigt, die Inkongruenz ſelbſt aber, die ſich in der Nacht der Kreation verliert, als unmittelbar gegebenes Faktum auf ſich beruhen läßt.

*

Meine künftigen Dramen werden gewiß dem Grundcharakter nach von meinen bisherigen nicht verſchieden ſein, aber ich hoffe, man ſoll meine eigenen individuellen Schmerzen nicht darin wieder erkennen, man ſoll finden, daß ich die tragiſchen Sentenzen nicht mehr mit meinen am eigenen Krampf zitternden Arm vollziehe, und das iſt Alles, was man vom Dichter fordern kann, denn weiter bringt es keiner.

*

Daß in der dramatiſchen Kunſt die Verſöhnung immer über den Kreis des ſpeziellen Dramas hinausfällt, werden Wenige begreifen.

*

— Doch machte der Schluß-Geſang des Chors, der noch bleibt, wenn der Vorhang wieder geſtiegen iſt, und ſingend abgeht, wieder Eindruck auf mich. Im Allgemeinen ſehe ich jetzt deutlicher ein, wie früher, daß die Tragödie am Chor ein weſentliches Moment verloren hat, denn, um eben nur eines zu berühren, wie kahl iſt der Schluß unſerer Stücke, wenn die Helden weggemäht

und höchstens die Leichen-Bestatter und die Klage-Weiber übrig geblieben sind, und welch eine schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in Reproduzieren, der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor, als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar Alles das vergegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können.

*

Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte. Und wenn dies, einer solchen Kraft gegenüber, zu viel gesagt sein könnte, so ist doch sehr gut eine gebrochene Dichter-Natur denkbar, bei der das in anderen Menschen gebundene und von vornherein ins Gleichgewicht gebrachte, im Künstler aber entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene elementarische Leben unmittelbar in Taten hervor bräche, weil die künstlerischen Produktionen in sich ersticken oder in der Geburt verunglücken.

*

Es ist sehr leicht, Anekdoten zu sog. Dramen zurecht zu stutzen, und dem Theater dadurch einen neuen Glanz zu geben, daß man es vollends in Brand steckt, aber es ist schwerer, aus dem großen Fortbildungsprozeß der Menschheit heraus in eine neue sittliche Welt zu gestalten, denn das setzt voraus, daß man innerlich dabei beteiligt sein, daß man den Bruch nicht bloß erkennen, sondern auch fühlen, ja, daß man für die Geisterschlacht, die Großvater und Kindes-Kind in unserer engen Brust, in

der ſich Beide begegnen, ſchlagen, ein Auge und eine darſtellende Hand haben muß.

*

Ein Weib, das eine Tochter gebiert, und dieſe gebiert gleich wieder eine, und ſo fort. Das Drama in ſeiner Steigerung.

*

In der bildenden Kunſt iſt die Schönheit dasſelbe, was in der Tragödie die Verſöhnung iſt, Reſultat des Kampfes (dort der phyſiſchen Elemente, wie hier der geiſtigen) nicht breites Fundament eines ungeſtörten Daſeins.

1845

Shakeſpeare

Shakeſpeare war kein Brite, wie Jeſus Chriſtus kein Jude,
Denn, wie jegliches Land einen vertretenden Geiſt
In dem größten Poeten gefunden, den es erzeugte,
Fand ihn die Welt in ihm, darum erſchien er als Menſch.

Aus einem Aufſatze

Im Drama kann man nicht einſeitig ſein, es iſt der charakteriſtiſche Vorzug dieſer höchſten Form der Kunſt, daß ſich das Individuum nicht in ihr, wie in den anderen, austoben kann, ohne ſie zu vernichten, d. h. zum

dialogisierten Monolog, den der Dichter auf Bauchrednermanier mit sich selbst hält, herabzusetzen.

Aus Tagebüchern

Ein echtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast eben so viele Gänge und Zimmer unter, als über der Erde haben. Gewöhnliche Menschen kennen nur diese, der Baumeister auch jene.

*

Hamlet ist schon Aas vor der Tragödie und diese zeigt uns nur die Roden und Disteln, die aus ihm aufschießen.

*

Uhren sind keine Welten; darum Stücke a la Lessing keine Dramen.

*

Die aristophanische Komödie vernichtet in der Form die Form selbst und hebt so nicht bloß die Welt, der sie parodierend gegenüber tritt, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkt, von dem sie ausgeht, notwendig ist.

*

Welch ein unendlicher Unterschied zwischen der Kunst des Aeschylos, aus dem düstern mythologischen Hintergrund eine Welt voll Leben hervor zu spinnen, und den fratzenhaften modernen Versuchen, z. B. Goethes im zweiten Teile des Faust, die Mythologie in eine Art von Mosaik aufzulösen, und diese zum Putz um neue, fremdartige, gar nicht damit in organischer Verbindung stehende Ideen, ja Einfälle, herum zu reihen.

Ich leſe die Shakeſpeariſchen Stücke jetzt des Shakeſpeareſchen Individuums wegen, das zwar ſelten, aber doch zuweilen hervortritt. Ein Zug iſt mir beſonders intereſſant, der, wie er die Poeten darſtellt und behandelt. Welche Subjekte im Cäſar und Timon, welche erniedrigende Vergleiche im Heinrich dem Vierten. Dieſe Jammermenſchen, die ſtatt des Huts einen Lorbeerkranz tragen und jedem Vorübergehenden auf die Leichdornen treten, um zu beweiſen, daß ſie in Begeiſterung ſind, müſſen ihm ebenſo zuwider geweſen ſein, wie mir. Ich glaube auch feſt, daß es keine armſeligere Geſchöpfe gibt, als dieſe, deren ganze Exiſtenz nur eine einzige Lüge iſt.

*

Ariſtoteles hat auf die dramatiſche Kunſt noch ſchlimmer eingewirkt durch ſeine Beſtimmung, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecken ſolle, als durch ſeine Einheiten. Und doch iſt jene richtig, wenn man nur eine Beſchreibung des Gemütszuſtandes, den die Tragödie hervorbringen muß, falls ſie echt iſt, nicht für die Definition ihres Zwecks hält. Allerdings muß die Tragödie Furcht erregen, denn wenn ſie es nicht tut, ſo iſt dies ein Beweis, daß ſie aus nichtigen Elementen aufgebaut iſt, und wenn ſich zu dieſer Furcht nicht Mitleid geſellt, ſo zeigt es an, daß die dargeſtellten Charaktere oder die Situationen, in die ſie hinein geraten, ſich vom Menſchlichen und vom Möglichen oder doch Wahrſcheinlichen zu weit entfernen.

1846

Dichte, Dichter, nur halte Dich in den Grenzen der Bühne!
Wachse, Knabe, nur nie über den Maßstab hinaus!

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Mit jeder Dekorationsveränderung, jedem Szenenwechsel fängt ein Stück für das Publikum von vorn an. Das bedenke der Dichter und sei sparsam damit!

*

Wenn man das Deutsche Theater mit seinem Gemengsel von Uebersetzungen und Nachahmungen betrachtet, so sollte man zu dem Schluß kommen, daß der Deutsche sich nicht selbst zu amüsieren verstehe. Das wäre sehr schlimm, denn es würde eine Unfähigkeit unseres Volkes beweisen, sich in dem dem Menschen allein möglichen Sinne vom Druck des Lebens frei zu machen und den stumpfen Ernst, der nur für den Augenblick gilt, durch ein geistreiches Spiel, das Ausdruck der Zeit selbst ist, aufzuheben.

*

Daß diese Trauerspiel-Verfasser, die Nichts, als die allgemeinsten Kategorien des Lebens veranschaulichen, die Trivialität ihres Treibens nicht einsehen. Man könnte mit gleichem Fug, wie manche ihrer Lehren, die

erhabene Mahnung, daß der Menſch eſſen und trinken müſſe, wenn er nicht verhungern wolle, vortragen.

*

Es las mir geſtern Abend ein hieſiger Dichter ſein neues Trauerſpiel vor. Wenn ich dieſe Stücke ohne Motive, Charaktere und Situationen, die den Knochenbau des Dramas durch das faule Fleiſch aufgedunſener Redensarten zu erſetzen ſuchen, ins Auge faſſe, ſo iſt mir wirklich, als ſähe ich auf leerem Platz ſtatt eines Baumeiſters einen wahnſinnigen Mauermann mit einem gefüllten Tüncheimer ſtehen, der ſeine Tünche aufs Geradewohl nach allen Weltgegenden verquiſtet, und gar nicht bemerkt, daß es um ihn her an Wänden fehlt, daß zu einem Gebäude nicht einmal ein Fundament gelegt iſt.

*

Der Ort, wo ein dramatiſcher Dichter ein Gleichnis anzubringen wagt, muß ein ganz beſonders geeigneter ſein und das Gleichnis ſelbſt ein ſo reiches, daß es uns nicht bloß den doppelt fühlbaren Stillſtand vergeſſen macht, ſondern uns auch über das Ungewöhnliche, die Menſchen im Bilde Metaphern ſpinnen zu ſehen, die ihnen im wirklichen Leben nicht einfallen, hinaushebt.

*

Es iſt eine intereſſante Frage, ob individuelle Abweichungen von allgemeinen Kunſtgeſetzen ſich durch die beſondere Beſchaffenheit des künſtleriſchen Individuums rechtfertigen laſſen. Ich kenne nur einen einzigen Fall, worin es geſchehen iſt und dieſen gibt Shakeſepare an die Hand. Es iſt für mich kein Zweifel, daß ſein Zerfließen in unendliche Einzelheiten ſich mit der Form des Dramas nicht verträgt. Vor der Kunſt iſt es gleich,

ob ein Fehler auf Königliche Weiſe oder in Bettler-Manier begangen, ob ein entbehrlicher, obgleich an ſich gehaltvoller, Charakter gebracht, oder eine eben ſo überflüſſige als nichtige Sentenz eingeflickt wird, denn jener Charakter würde Sentenz geblieben und dieſe Sentenz würde Charakter geworden ſein, wenn König und Bettler, Reichtum und Armut gegen einander ausgetauſcht hätten. Die Kunſt kann ſich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen, und die Natur ſich nicht, wie die Kunſt, ins Enge zuſammenziehen. Hierin unterſcheiden ſie ſich und aus dieſem Unterſchied ſind die Grundgeſetze der Kunſt abzuleiten, wie die meiſten Probleme der Natur namentlich die Kunſt ſelbſt auf ihn zurück zu führen. Es folgt daraus für die Kunſt zunächſt die Notwendigkeit freier Beſchränkung; das ſinguläre Kunſtgebilde muß mit dem Univerſum in Verbindung geſetzt und doch auch von demſelben abgeſchnitten, die Adern der Natur müſſen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden. Hiegegen verſtößt Shakeſpeare, aber man vergibt es ihm nicht allein, man hat ein Gefühl, als ob man ihm nicht zu vergeben, ſondern ihm für die Grenz-Verwirrung ſogar noch zu danken hätte. Warum Wahrſcheinlich, weil in dieſem Dichter die beleidigende ſubjektive Willkür ſo ganz wegfällt, daß uns ſein Individuum völlig verſchwindet und daß wir durch das Medium der Kunſt eine unmittelbare Naturwirkung zu erfahren glauben. Will man das Umgekehrte empfinden, ſo leſe man einen ſogenannten Humoriſten z. B. Jean Paul.

*

Ich wollte ein Stück dichten, wie ich lange Zeit ge-

glaubt hatte, daß Shakeſpeare eins gedichtet habe. Es exiſtiert nämlich in der engliſchen Literatur ein bürgerliches Drama: Ein Trauerſpiel in Yorkſhire, das von Unverſtändigen dem Shakeſpeare zugeſchrieben wird. Unendlich lange habe ich umſonſt verſucht, es aufzutreiben und mir die merkwürdigſten Dinge darüber in den Kopf geſetzt. In dieſem Sommer erhielt ich es endlich und fand es nicht bloß unter meiner Erwartung, ſondern faſt unter aller Kritik. Eine ganz gemeine Mordgeſchichte, ganz gemein vorgetragen, woran Shakeſpeare nicht mehr Anteil hat, als am Rinaldo Rinaldini. Nun ſchoß alles, was ſich in meinem Geiſt an Anſchauungen an dieſe imaginäre Produktion geknüpft hatte, zu einer ſelbſtändigen zuſammen. Ein Mord, der bloß deswegen geſchieht, weil ein Paar Poltrone, die ſich, ihrer Feigheit wegen, vor einander ſchämen, von Mordtaten reden und ſich, da die Gelegenheit ſich darbietet, gegenſeitig imponieren wollen; ein Menſch, dem auf dieſe Weiſe die Geliebte hingeſchlachtet und der hinterdrein der blutigen Tat von den Buben, die ſie begangen haben, ſelbſt gezüchtigt wird; ein wahnſinniger Schmerz in ihm, der einen ſolchen Höhepunkt erreicht, daß er, um nur des Lebens los zu werden, ſich zu der ihm aufgebürdeten Tat wirklich bekennt, nun in dem einen Buben die Ueberzeugung, daß ein Menſch, der eine ſolche Beſchuldigung ohne Tortur bejahe, verrückt ſein müſſe, und Gewiſſensbiſſe, Angſt vor der aus der erſten entſpringenden zweiten, in ſeinen Augen ungleich größeren Miſſetat, einen Verrückten dem Henker in die Hände zu liefern; Verſuche ihn auch den Richtern als verrückt darzuſtellen, dadurch Verwirrung, und als er nicht wei-

ter kann, Selbstentlarvung und Bekenntnis, im Mittelpunkt reine, aber gedrückte und beschränkte Menschheit in einem Mädchencharakter, der schon fertig und mir sehr gelungen ist, und als milderndes Grundelement der Humor, der das Schreckliche so mit dem Bizarren versetzt, daß Eins wie das Andere, nur noch gemäßigt wirkt.

*

Man kann einen dramatischen Charakter, warum er so oder so ist, nicht aus dem Charakter selbst erklären, so wenig als die Nase, warum sie sich so oder so anders zieht, aus der Nase; man muß ihn aus dem Stück zu erklären suchen, wie die Nase aus dem Gesicht, und es spricht eher für als gegen den Dichter, wenn auch dann noch etwas Unerklärliches übrig bleibt.

*

Sittlich muß das Drama immer sein, gesittet kann es nicht immer sein.

*

Was nur dem Meister der Kunst begreiflich ist: die Notwendigkeit, das Wesentlichste oft ganz beiläufig zu sagen, um den schönen Schein der Freiheit nicht aufzuheben!

*

Lope de Vega hat über 2000 Dramen hervorgebracht und außerdem noch eine Unzahl anderer Dichtungen, sodaß wenigstens 900 Zeilen auf einen Tag kommen, die nur niederzuschreiben eine rüstige Schreiberfaust erforderlich ist. Da sollte man denn doch billig mit seinem Uebersetzer, dem Grafen Soden, von dem ich diese Notizen entlehne, ausrufen: wozu noch andere Götter

ſuchen, hier will ich niederknien und anbeten, denn was iſt Shakeſpeare ſelbſt mit ſeinen 30 Stücken gegen Lope; was wohl ſonſt, als was 30 gegen 2000 ſind; Nichts ſo viel wie Nichts! Prüft man die Sache jedoch genauer, ſo findet man, wenigſtens nach den mir vorliegenden Akten, daß die ganze Kunſt auf die zweideutige Geſchicklichkeit unermüdlich dasſelbe zu ſagen, ſich ohne Unterlaß zu wiederholen, und bei jeder Wiederholung gleich flach zu ſein, hinausläuft. Ich ſage, nach den mir vorliegenden Akten, von denen ſich freilich annehmen läßt, daß der Bewunderer, der ſie aus dem Staube des Literaturarchivs zum Zweck einer erneuten Krönung hervorzog, mit Takt und Umſicht ausgewählt haben wird. Im Allgemeinen iſt und bleibt es meine feſte Ueberzeugung, daß der Reichtum ſolcher Dichter, die man, wenn man ſich eine ethymologiſche Spielerei erlauben wollte, Verdünner nennen könnte, nie in den Ideen, die haben ſie gar nicht und verachten ſie, auch nicht in den Charakteren, woher ſie nehmen ohne Ideen, ſondern einzig und allein in den Situationen und in noch untergeordneteren Elementen liegt und liegen kann. Bei den Spaniern zum Mindeſten gilt dies ohne Einſchränkung; wie ſie die gemeinſten Gedanken und Vorſtellungen in ihrem Katalog mit ihren neueſten Bildern zu umkleiden nicht aufhören, ſo ermüden ſie eben ſo wenig, die gemeinſten Charaktere mit neuem Dialog-Flitter behängt, wieder vorzuführen und glauben, Alles getan zu haben, wenn ſie die Verhältniſſe auf eine neue Art in einander wirrten. Nach meinem Gefühl iſt das trivial zum Sterben.

*

Von so vielen Seiten wird als erster Anspruch an den dramatischen Styl die Leichtigkeit erhoben. Ich glaube mit großem Unverstand.

*

Es ist eine alte Bemerkung, daß die Decenz steigt, wie die Moralität fällt. Auch hat die Sache ihre positive Seite, denn offenbar wird ein unreines Gemüt durch Worte und Dinge in Aufruhr gebracht, die auf ein reines eine solche Wirkung nicht gehabt hätten, ich sehe aber nicht ein, warum, wenn der Unreinen mehr sind, als der Reinen, nicht auch bei der Feststellung der Konvenienzen auf jene mehr Rücksicht genommen werden sollte, als auf diese. So sind denn auch die Decenz-Forderungen, die man an den Künstler und vorzüglich an den dramatischen Dichter macht, nicht eigentlich anzufechten, sondern es ist höchstens darzutun, daß sie den Begriff seiner Kunst aufheben und ihm das Recht auf die Existenz absprechen. Mit der Sittlichkeit kann er sich niemals im Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft. Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert; was tut der Künstler, was tut vor allem der dramatische Künstler anders, als daß er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt. Die Moralität ist die angewandte, die auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit; mit ihr kann der Dichter bei gebrochenen Erscheinungen, in denen die Natur und selbst die Gesellschaft experimentiert oder doch vorbereitet, in Zwiespalt geraten, doch wird es nur in extremen Fällen geschehen. Die Konvenienz ist, wie

ſchon ihr Name beweiſt, nichts Urſprüngliches, ſondern eine Uebereinkunft, die ſehr viel Sittlichkeit und Moralität, ganz ſo viel als davon naiv und inſtinktiv iſt, in ſich aufnehmen kann, und meiſtens ſehr viel Unſittlichkeit und Unmoralität aufnimmt.

*

Jean Paul beweiſt, daß Erkenntnis der Form nicht zur Form führt und daß ſie nicht ein Reſultat der freien Tätigkeit des Geiſtes iſt, ſondern ein Produkt ſeiner urſprünglichen Beſchaffenheit. Es liegt in dieſem Gedanken eine Welt von Konſequenzen, die weit über den Kreis der Kunſt hinaus gehen; ich möchte mich aber nicht erkühnen, dieſe Konſequenzen zu ziehen.

*

Ich muß mich hüten, bei meinem Drama in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen ſo konſequent durchzuführen, wie bisher. Es iſt ſicher, daß ich mich im Hauptpunkt nicht irre, daß jedes Drama ein feſtes, unverrückbares Fundament haben muß. Muß es darum aber auch jeder Charakter haben, und jede Leidenſchaft, die in einem Charakter entſteht? Dennoch kann ich mich nicht ohne Ekel auf bloße Relativitäten einlaſſen.

1847.

An den Künſtler

Ob du auch bilden magſt, was unvergänglich
Durch alle Zeiten wandeln ſoll und glänzen,

Doch wird dich die, in der du lebſt, nicht kränzen.
Sie wird dir trotzen, ſtumpf und unempfänglich.
Die Menſchheit, ſchon an ſich ſo unzulänglich,
Kann ſich in ihren enggeſteckten Grenzen
Nicht einmal aus dem Zauberquell ergänzen,
Der aus ihr ſelbſt hervorbricht, überſchwänglich.
Beklage es, doch einzig ihrethalben,
Die mit dem Nicht-Genießen dies Verkennen
Zu teuer büßt, und nimmer deinetwegen.
Denn, wollte ſie dich gleich zum König ſalben,
So würden dich die Zweifel nicht mehr brennen,
Durch die du zahlſt für aller Götter Segen!

*

Ein zweites

Und ob mich dieſe Zweifel brennen müſſen?
So rufſt du aus und mögteſt es verneinen;
Auch mag der Froſt dir unerträglich ſcheinen,
Der oft dich ſchüttelt bei der Muſe Küſſen.
Doch ſprich: wenn deinen ſchöpf'riſchen Ergüſſen,
In denen alle Wonnen ſich vereinen,
Die Schmerzen fehlten, ſtünden nicht mit Weinen
Die Brüder fern ſo einzigen Genüſſen?
Drum nimm ſie hin, die Ungerechtigkeiten
Der Welt, die dir die Luſt des Daſeins trüben
Und bittern Zwieſpalt in dir ſelbſt erwecken.
Sie ſind beſtimmt, von Anbeginn der Zeiten,
Die höhere Gerechtigkeit zu üben
Und einen Zwieſpalt größrer Art zu decken.

*

Der Verſtand in Ehren

Selbſt die Muſik beruht zuletzt auf Zahl und Verhältnis,
Und du ſchiltſt den Verſtand, wenn er im Drama ſich zeigt?
Jegliche Frage geſtatt' ihm, doch keine einzige Antwort,
Und du erkälteſt dein Bild nimmer, du läuterſt es nur,
Denn die Phantaſie wird wieder und wieder ſich regen,
Wenn er die ſchlummernde weckt, bis ſie ihm völlig genügt.

*

Die Komödie

Was die Komödie ſei? Die höchſte und reichſte der Formen!
Jede geringere wird ihr ja aufs Neue zum Stoff!

*

Dem Teufel ſein Recht im Drama

Brecht ihr dem Teufel die Zähne erſt aus, was wills noch beweiſen,
Daß der Herr ihn beſiegt, welchem zu Ehren ihrs tut?
Wenn ihr dem Einzelcharakter ſein Nein im Drama verbietet:
Was beweiſt noch das Ja eures entmarkten Gedichts?

*

Auf einen Abſolutiſten des Verſes im Drama

Alle Dramen in Verſen, und das in deutſchen, obgleich doch

Längſt vor dem ſtrengen Verdikt Klärchen in Proſa gelang?
Freund, du lieferſt dem Mond, dem ewig wechſelnden, nächſtens
Sicher das paſſende Kleid, welches noch keinem geglückt!

*

Ueber den Stil des Dramas

Der Dialog iſt leicht! Der Dialog iſt ſchwerfällig! Das iſt das Einzige, was die Rezenſenten, und ſelbſt die beſſeren, über den Stil eines Dramas zu bemerken pflegen. Dieſe Bemerkungen zeigen ihre Flachheit aber ſchon durch ihre Allgemeinheit. Denn gingen ſie aus wahrer Sachkenntnis hervor, ſo müßten ſie auf einzelne Szenen, ja auf einzelne Reden, beſchränkt werden, da die Leichtigkeit oder Schwerfälligkeit des Dialogs gar kein charakteriſtiſches Kennzeichen eines ganzen Dramas ſein kann, wenn es anders ein ernſtes und ein Dichterwerk iſt.

Unſtreitig iſt die Sprache das allerwichtigſte Element, wie der Poeſie überhaupt, ſo ſpeziell auch des Dramas, und die Kritik tut ſchon darum wohl, bei ihr zu beginnen, weil ſie, wenn ſie hier nicht befriedigt wird, gar nicht weiter zu gehen braucht. In der Idee, ſelbſt in den Charakteren, verſteckt ſich das Abſtrakte ſehr tief und wird um ſo ſchwerer entdeckt, als in dieſem Kreiſe auch das Konkreteſte bei ſeiner ſymboliſchen Natur darauf zurückführt, es ſich alſo um die immer äußerſt ſchwierige Ermittelung handelt, ob eine an ſich ſchon bis zur Unmerklichkeit feine Linie überſchritten

wurde, oder nicht. In der Sprache offenbart es ſich dem äſthetiſchen Sinne ſogleich, denn nur durch ſie und in ihr wird die lange adjektivloſe Arbeit des poetiſchen Geiſtes, die in einigen Stadien ſogar mit dem Geſchäft des Denkers, der Tätigkeit des Pſychologen in freilich modifizierter Form zuſammentrifft, zur entſchiedenen Dichtertat. Aber allerdings muß man, um ſich an die Analyſe der Sprache zu wagen und aus ihrer Beſchaffenheit das Urteil ableiten zu dürfen, den ſpezifiſchen Unterſchied zwiſchen einer Relation und einer Darſtellung erkannt haben, und dieſe Erkenntnis ſcheint ſelten zu ſein, ſetzt auch wirklich manches voraus, was über die Fähigkeit, einen Satz von einer Periode zu unterſcheiden, hinaus geht.

An der Sprache iſt es die wunderbarſte Seite, wie der allgemeine Geiſt des Volkes, deſſen Produkt ſie iſt, und der individuelle, der ſich ihrer zu ſeinen Einzelzwecken bedient, ineinander wirken und, ſich gegenſeitig ergänzend und beſchränkend, ein Drittes erzeugen, das beiden gemeinſchaftlich angehört. Der allgemeine Geiſt und der individuelle ſtehen ſich in dieſem Prozeß, wie Zeichner und Koloriſt gegenüber; der eine zieht die Linien, und trennt, um dies zu können, alles begleitende aufs ſchärfſte vom weſentlichen; der andere gibt die Farben und ſieht ſich hierin eben durch dieſe Trennung, die nicht allein die Eigenſchaften, Zuſtände und Verhältniſſe an ſich von den Dingen abgeſchnitten, ſondern auch für die graduelle Beſtimmung derſelben eine mehr oder weniger ausgedehnte Freiheit übrig gelaſſen hat, vorgearbeitet und unterſtützt. Die Sprache erſcheint hierbei als feſt und flüſſig zugleich; als feſt, indem ſie

die Ueberschreitung des nach den ihr zu Grunde liegenden Uranschauungen und Erfahrungen einmal gezogenen Kreises, der sie zur Trägerin einer bestimmten Nationalität macht, nicht gestattet; als flüssig, indem sie sich der freien Bewegung innerhalb dieses Kreises, der größeren Vertiefung in diese Anschauungen und Erfahrungen und der weiteren Verknüpfung derselben nicht widersetzt. Dies gilt von allen Sprachen ohne Ausnahme; von dem Maß der Enthaltsamkeit, die der allgemeine Geist an seinem Teil bewies, und der Freiheit, die demgemäß der individuelle vorfindet, hängt der Wert jeder einzelnen ab, nicht aber von dem Grade des an sich relativen, weil klimatisch und sonst, bedingten Wohllauts, denn eine Sprache kann äußerst musikalisch und nichts desto weniger geistlos und unpoetisch sein, ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokal-Fülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungs-Unfähigkeit trotzen. Darauf aber kommt es an, daß der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelange, daß er hier an der Grenze der sich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten, durchsichtigen Leib erhalte; nicht darauf, daß durch unendliches Sichten, Wägen und Messen ein Zwitter-Medium heraus gebracht werde, das doch nicht Musik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tons zu werden braucht, das aber die Eitelkeit, sich der Musik um einen Schritt zu nähern, mit dem unschätzbaren Vorzug, den Geist mit jeder seiner Lebensregungen unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen, bezahlen muß.

Das Leben des Geistes tritt nun in doppelter Ge-

ſtalt, als Denken und Dichten, in der Sprache hervor. Natürlich iſt dies ſchon in der Sprachbildung ſelbſt, ſeiner erſten und größten Tat, zu der alle übrigen ſich verhalten, wie die Kinder zur Mutter, der Fall, und wenn hier die Tätigkeit dieſer beiden Faktoren auch unmittelbar zuſammenging, ſo geſchah das doch nicht auf eine in dem Produkt nicht mehr zu unterſcheidende Weiſe. Im Gegenteil ſetzen ſich Denker und Dichter dur durch ſtrenge Sonderung der einem jeden dieſer Faktoren angehörigen Formen und Zeichen gründlich in den Beſitz der Sprache und verſichern ſich ihrer Kraft, machen aber freilich auch zuweilen, und nicht ſelten zur Unzeit, die Erfahrung, daß der eine hier und da für den anderen, aushelfend oder vorgreifend, eingetreten oder gar, daß die ganze Arbeit, nach irgend einer Seite hin, z. B. ſehr oft, wo die geſpenſtiſch-abſtrakte Vorſilbe u n ſich aufdringt, zu früh eingeſtellt worden iſt. Hier iſt der Punkt, auf dem der Gedanke an eine Univerſalſprache, gegen die ſich die verſchiedenen Nationalſprachen wie eben ſo viele ihr vorhergegangene Exerzitien verhielten, deren Zweck auf relative Ermittelungen und Vorbereitungen hinausliefe, wenigſtens nicht unvernünftig und willkürlich erſcheint. Allerdings deckt in den letzteren immer eine die Lücken der anderen, auch ſind dieſe Lücken ſelbſt durchaus charakteriſtiſch, müſſen alſo nicht als rohe Zufälligkeiten betrachtet werden, ſondern als notwendige Konſequenzen des den ganzen Schöpfungsprozeß beherrſchenden Individualiſierungs-Geſetzes, als ſtumpfe Linien an den geiſtigen Phyſiognomien der Völker, die ſich vor dem rechten Auge ganz von ſelbſt in ſprechende an der Phyſiognomie

der Menschheit verwandeln. Aber die Kenntnis der Rahmen erweitert nicht die Spiegel, und die Hoffnung, sie alle dereinst näher und näher zusammenrücken, dann zerbrechen und auf dem Gipfel der Zivilisation in einem einzigen verschmelzen zu sehen, ermangelt keineswegs des Fundaments. Denn es handelt sich hierbei nicht um die Abfindung eines unberechtigten, nicht aus dem Wesen der Sache selbst hervorgehenden, sondern nur von einer ihr fremden Sphäre aus an sie angeknüpften Gelüstes, etwa nach größerer Gemächlichkeit im äußern Verkehr, im Handel und Wandel; es handelt sich um die Befriedigung des tief in der Natur des Geistes begründeten Bedürfnisses, in jedem Kreise, und also auch in dem der Sprache, von den niedrigeren Organismen in allmählicher Erhebung zu den höheren und zum höchsten, sie alle in sich aufnehmenden, vorzudringen. Auch soll, um zu diesem Ziel zu gelangen, nicht aus dem Stegreife ein Sprung unternommen, es soll nur einfach fortgeschritten werden, da man, wenn kein Stillstand eintritt, auf demselben Weg, und ungefähr auch mit denselben Opfern in Bezug auf das dahinten zu lassende gar zu individuelle Beiwerk, von der Nationalsprache zur Universalsprache kommen muß, auf dem und mit denen man von der Individualsprache, um die ersten stammelnden Verständigungs- und Mitteilungsversuche so zu nennen, zur Familien-, Provinzial- und Nationalsprache kam.

Weiter nun und entschiedener gehen Denken und Dichten in dem Individuum, das sich der Sprache zu seinen Einzelzwecken bedient, auseinander, doch muß man sich auch hier keine absolute Trennung vorstellen.

Der menſchliche Geiſt wirkt immer in ungebrochener Totalität, und wenn er ſich auch gewöhnlich nur mit der einen oder der andern ſeiner Fakultäten gegen die Welt herauskehrt, ſo ſind die übrigen darum nicht minder vorhanden, weil ſie die beſcheidene Arbeit der Ernährung verrichten und auf das Zeugungsgeſchäft Verzicht leiſten. Uns intereſſiert hier vornehmlich der ſpezifiſche Unterſchied, der zwiſchen dem Denk- und dem Dichtungsvermögen beſteht; an die höhere Einheit derſelben müſſen wir uns aber auch erinnern, weil beide eine Seite haben, worin ſie zuſammen laufen und weil gerade dieſe Seite das Hervortreten gewiſſer Zwitter-Erſcheinungen und die Verwechſelung derſelben mit den normalen erklärt, die ſonſt unerklärlich ſein würde. Das Denkvermögen betätigt ſich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philoſophiſchen Syſtem; das Dichtungsvermögen in der unmittelbaren Aufnahme und freien Reproduktion ſymboliſcher Anſchauungen und gipfelt im geſchloſſenen Kunſtwerk; der Begriff wurzelt aber in der Anſchauung und tritt zunächſt als Vorſtellung auf; die dichteriſche Anſchauung partizipiert durch ihre ſymboliſche Beſchaffenheit, die ſie eben über die gemeine erhebt, am Begriff, und beide unterſcheiden ſich ihrer Richtung nach darin, daß der Begriff in unendlicher Ausbreitung alles beſondere ins allgemeine auflöſt, die dichteriſche Anſchauung in eben ſo unendlicher Vertiefung das Allgemeine im beſonderen aufdeckt. Wenn man dieſes Grund-Verhältnis gehörig erwägt und dabei berückſichtigt, wie ſchwer überall ein letztes zu faſſen iſt und wie viele Stufen hinauf und hinunter führen, ſo wird man nicht allein

die Entſtehung einer ſogenannten poetiſchen Philoſophie und einer philoſophiſchen, bald didaktiſchen- bald rhetoriſchen Porſie begreifen, ſondern es auch natürlich finden, daß Philoſophie und Poeſie in der Regel um ſo mehr anziehen, je weniger ſie ganz ſind, was ſie ſein ſollen. Es wird nicht alles Philoſophie, was dazu anſetzt, nicht alles Poeſie oder gar Kunſt, was ſich poetiſch anläßt, und dies ſchnöde mittlere, das im Werdeprozeß ſtecken bleibt und die rohen Elemente zu wohlfeilem und müheloſem Genuß darbietet, verurſacht alle jene Verwirrungen, die den Künſtler in ſeinem inſtinktiven Bewußtſein, den Philoſophen in ſeinem Prinzip beirren könnten, wenn beide die Unvermeidlichkeit und Konſequenzloſigkeit derſelben nicht gerade vermöge dieſes Bewußtſeins und dieſes Prinzips erkennen lernten.

Die Dichtung erwächſt alſo aus der Anſchauung, ſie hat es mit dem Leben zu tun und iſt deſſen Spitze. Das ſprachliche Produkt, das entſteht, wenn ein poſitiv individueller Geiſt (denn negativ individuell ſind ſie alle) den allgemeinen auf die oben entwickelte Weiſe durchdringt und befruchtet, wird Stil genannt; es ſetzt beide Faktoren mit gleicher Notwendigkeit voraus, iſt darum Ausdruck zugleich der Bildung, wie der Artung eines Individuums und kann ſchon deswegen nicht, wozu die leere Schönſchreiberei unſerer Tage es gern machen möchte, eine beiläufige Eigenſchaft des Nichts ſein, der Zähler einer Null, das Fleiſch einer Luftblaſe. Anſchauungen beruhen, näher oder entfernter, auf Ueberlieferungen der Sinne, der poetiſche Stil iſt daher, dem Grundelement nach, ein ſinnlicher; er bedient ſich, ſo weit der Schatz reicht, nur der lebendigen Wörter,

daß heißt derjenigen, welche den Dingen nicht, wie die toten, zahlenhaften, willkürlich eingeſchrieben, ſondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden; er reiht ſie ſo aneinander, daß ſie ſich durch den Schatten, den ſie werfen, den Glanz, den ſie verbreiten, gegenſeitig nach jedesmaligem Bedürfnis des Kolorits verdunkeln oder heben; er wird die ihm notwendige Bildlichkeit aber nie durch die Verſtandesoperation der Bilderhäufung erreichen wollen, denn er weiß, daß ein ſogenanntes Bild, wenn es nicht aus der Sprache heraus geboren, ſonder mühſam aufgejagt und umſtändlich ausgemalt wird, ſelten etwas anderes iſt, als eine chineſiſche Laterne, die der bankrotte Poet neben einer grauen Abſtraktion aufhängt, um Blödſichtige zu täuſchen. Dies gilt von aller Poeſie, alſo auch von der dramatiſchen; für dieſe ergeben ſich jedoch in Bezug auf Sprache und Stil noch ganz beſondere Geſetze. Das Drama iſt die höchſte Form der Poeſie und der Kunſt überhaupt, hat aber nichtsdeſtoweniger die Aufgabe, das Leben in ſeiner Unmittelbarkeit zur Anſchauung zu bringen, und den alles umfaſſenden Verſtand, der ihm im ganzen zu Grunde liegen muß, im Einzelnen hinter anſcheinender Willkür zu verſtecken; es ſoll eine Welt ſein, keine Uhr. Die Löſung dieſer Aufgabe hängt nun zwar zunächſt von dem Wechſelgeflecht der Charaktere und Situationen ab, von dem Grade, wie dieſe ſich gegenſeitig bedingen, und dem Verhältnis, worin ſie zum Ideenzentrum ſtehen, ſie findet ihre vollſtändige Realiſierung aber erſt in der Sprache. Alles übrige mag beſchaffen ſein, wie es will, es iſt bloßer Chylus, oder, wenn es hoch kommt, Blut vor dem Atemzug; nur

durch die Sprache wird es, was es werden ſoll oder kann: Darſtellung oder Relation, die Sache ſelbſt oder ein Bericht über die Sache. Die Darſtellung gibt den Werdeprozeß in ſeiner ganzen Tiefe und begleitet alles, was ſie in ihren Kreis aufnimmt, von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt, die Menſchen, ihre Neigungen und Leidenſchaften, zum Teil ſogar das Medium, deſſen ſie ſelbſt ſich bedient, die Sprache; ſie führt das Leben in der ihm weſentlichen Geſtalt eines raſtloſen Sich-Umgebärens vor, bei dem das Kind augenblicklich wieder zum Vater wird, und erzwingt ſich darum auch einen unbedingten Glauben, denn ſie iſt die Probe ihrer ſelbſt. Die Relation dagegen iſt an das Fertige, ſei es auch das Fertige im Werdenden, gebunden, ſie legt das Leben wohl den entſcheidenden Momenten nach auseinander und zieht ein Reſultat, aber ſie dringt nicht in die Uebergänge; deshalb nötigt ſie uns auch nie ein: So iſt es! ab, ſondern höchſtens ein: So kann es ſein! und es ändert hieran nichts, ob das Individuum aus ſich ſelbſt ſchöpft oder aus der Welt. Es iſt dies alles nicht etwa ſo aufzufaſſen, als ob der auf Relationen beſchränkte Geiſt erſt in der Sprache anfinge, ſich von dem darſtellenden zu unterſcheiden; es wird nur behauptet, daß, ſobald er ſich in ihr zu verleiblichen ſucht, jede Täuſchung über die eigentliche Beſchaffenheit ſeines Vermögens aufhört und daß ſie das einzige Kriterium iſt, das niemals trügt. Das charakteriſtiſche des dramatiſchen Relationenſtils im Gegenſatz zu der Natur der Darſtellung ergibt ſich aus den vorhergehenden Bemerkungen von ſelbſt; er wird immer kurz oder phraſenhaft ſein, kurz, weil er meiſtens nur eine oder einige

Linien zu ziehen hat, phraſenhaft, weil er hiermit zu früh fertig zu werden fürchtet und dann allerlei überflüſſige Schnörkel hinzufügt. Die Kürze iſt ſeine Tugend, man kann ihm kein größeres Lob beilegen, als daß er leicht und gedrungen ſei. Ganz anders verhält es ſich mit der Darſtellung. Bei jedem Schritt, den ſie tut, drängt ſich ihr eine Welt von Anſchauungen und Beziehungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, und die ſie alle mitnehmen muß; die Lebensäußerungen kreuzen ſich und heben ſich auf, der Gedankenfaden reißt, bevor er abgeſponnen wurde, die Empfindung ſpringt um, das Wort verſelbſtändigt ſich und kehrt einen geheimen Sinn hervor, der den gewöhnlichen paralyſiert, denn jedes iſt ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel. Hier wäre der Häckerling kleiner Sätze, der Blutkügelchen nach Blutkügelchen, Faſer nach Faſer hinzählt, ſehr wenig am Platz; es handelt ſich um Vergegenwärtigung der Zuſtände in ihrer organiſchen Geſamtheit, nicht bloß ihrer Ergebniſſe, wie bei der Relation, und Rauhigkeit des Versbaus, Verwickelung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerſpruch der Bilder, erheben ſich zu wirkſamen und unumgänglichen Darſtellungsmitteln, wenn ſie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck iſt, als Ungeſchicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erſcheinen mögen. Bei dieſen Andeutungen über das Unſagbare laſſe ich es bewenden, ich habe ſie an den Sprachbildungsprozeß ſelbſt anknüpfen zu müſſen geglaubt, weil das Rätſel, das ich einigermaßen ins enge zu bringen ſuchte, unmittelbar auf ihn zurückführt und keine einzige Frage anregt, die,

wenn überhaupt, nicht dort ihre Erledigung fände. Es sollte mich freuen, wenn ich gezeigt hätte, daß Shakespeare nicht ohne zureichenden inneren Grund seinen Dialog vor sich herwälzt, wie Sisyphus den Stein, und daß man kein Recht hat, ihn etwa auf den Kotzebueschen, als auf ein Muster, zu verweisen, obgleich dieser zierlich tanzt und hüpft, wie der Kreisel vor der Peitsche des Knaben.

*

Aus: Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zu einander?

Kraft und Erkenntnis bedingen sich im Dichter, wie überall, gegenseitig. Die Natur ist nicht so grausam, dem Individuum, dem sie die Kraft versagte, die Erkenntnis aufzudringen, denn sie würde es dadurch vernichten; sie ist noch weniger so unverständig, dem Individuum, dem sie die Kraft verlieh, die Erkenntnis vorzuenthalten, denn sie würde dadurch die höchsten Wirkungen, die sie durch dasselbe bezweckt, schwächen, ja aufheben. Wo die Erkenntnis mangelt, da gebricht es sicher an der Kraft ihr zu genügen, und wo die Kraft ausreicht, da kann es an der Erkenntnis nimmermehr fehlen. Man hat sich in Deutschland freilich den Begriff des Naiven, den man noch instinktmäßig als die Grundbedingung alles künstlerischen Wirkens festhielt, auf eine Weise zurecht gemacht, die diesem Axiom widerspricht, aber das ist eben ein Unbegriff. Man setzt das Naive in einen beharrlichen Zustand dumpfer Unbewußtheit, in dem das Schöne nicht bloß, wie allerdings geschieht, empfangen, sondern auch geboren werde, und reduziert so die zwei Momente, in die der

ſchöpferiſche Prozeß zerfällt, ohne daß eins das andre beeinträchtigt, auf einen. Es iſt nun zwar ſeltſam genug, daß ſich dieſe Vorſtellung gerade bei uns feſtſetzen konnte, da wir doch in dem Briefwechſel, den unſre beiden größten Dichter in der Fülle ihrer Kraft, zu der Zeit, wo ſie ihr Beſtes lieferten, mit einander führten, die ſchlagendſte Widerlegung derſelben haben; oder waren Schiller und Goethe ſich nicht faſt bis zur Durchſichtigkeit klar?

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Ich entwickelte ihm (Prechtler), oder eigentlich mir ſelbſt, denn zu meinen Gedanken komme ich aufs bequemſte durchs Sprechen, die völlige Ideenloſigkeit des Wallenſtein, indem ich ihm auseinanderſetzte, daß das zur Anſchauung gebrachte Problem, welches in dem Mißverhältnis zwiſchen der beſtehenden Staatsform und dem darüber hinausgewachſenen Individuum zu ſuchen ſei, nur durch eine in eben dieſem Individuum aufdämmernde höhere Staatsform zu löſen geweſen wäre, daß Schiller es aber nicht allein nicht gelöſt, ſondern es nicht einmal rein ausgeſprochen habe. Das iſt auch unbeſtreitbar.

*

Diejenigen, die vom Trgödien-Dichter verlangen, daß er nicht bloß die ſittliche Idee retten, ſondern zu gleich auch den Helden vor dem Untergang bewahren ſoll, fordern eigentlich etwas ebenſo Unvernünftiges, als wenn ſie vom Arzt verlangten, daß er den Organismus nicht bloß von einer Krankheit befreien,

ſondern die Krankheit ſelbſt auch, als eine individuelle Modifikation des allgemeinen Lebensprozeſſes reſpektieren und alſo am Leben erhalten ſolle.

*

Ich ſelbſt ſchreibe dem Schauſpieler in meinen dramatiſchen Arbeiten ungern etwas vor und beſtrebe mich, nach Art der Alten, ihm durch kleine Fingerzeige im Dialog ſelbſt die Geberden, die ich zur Begleitung wünſche, leiſe anzudeuten. Das geht ſo weit, daß ich nicht einmal des Vorhangs gern erwähne, wie ich es vielleicht auch nie getan habe; auch glaube ich nicht, daß mein Gefühl hierin zu individuell iſt.

*

Ich will darin (im „Moloch") den Entſtehungsprozeß der bis auf unſere Tage fortdauernden, wenn auch durch die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten, religiöſen und politiſchen Verhältniſſe veranſchaulichen und mein Held iſt der auf dem Titel genannte. Rom und Karthago bilden nur den Hintergrund, wie zwei ſich kreuzende Schwerter, und auch die deutſchen Zuſtände ſollen nur die einer Darſtellung, die ſich nicht ins Verblaſene verlaufen will, nötigen Farbenkörner hergeben. Im übrigen aber werden mir die hiſtoriſchen und tradionellen Ueberlieferungen, die dem Fachgelehrten in den Sinn kommen mögen, wenn ihm mein Stück unter die Augen gerät, ſo viel gelten, als ſie dem Dichter, der das Weſen des Geſchichtsprozeſſes erfaßt hat, nach meiner mit hinreichenden Beweiſen unterſtützten Entwickelung in einer Vorrede und einer kleinen Schrift gelten dürfen, nämlich nichts. Die Kühnheit der Kombinationen, die ſich auf meinem

Standpunkt ergeben, mag befremden, aber er ist mir noch nie widerlegt und nur selten verstanden worden, und es handelt sich ja eben nur um eine neue Form.

*

Das Drama ist nach meinem Urteil ein aus lauter kleineren zusammengesetzter großer Kreis; jene kleineren darf und muß die Zeit mit ihrem materiellen Inhalt ausfüllen, denn woher käme der Kunstform an sich sonst die Notwendigkeit des Fortbestehens; dieser Inhalt aber, wie ihn die partiellen Charaktere, ja unter Umständen sogar die Situationen, herantragen, muß allerdings in dem sie umschließenden großen Kreis des Ganzen geläutert und dialektisch auf seinen wahren Gehalt reduziert werden.

*

Wenn es sich bestätigen sollte, daß die Poesie für ewig von der deutschen Bühne verbannt ist, so beweist das die unverbesserliche Schlechtigkeit der hier in Betracht kommenden Verhältnisse, aber es beweist nicht, daß die dramatische Kunst sich nach der Bühne bequemen, daß sie schlecht werden soll, wie sie. Durch den Selbstmord, den sie zu diesem Zweck begehen müßte, würde sie sicher nicht wieder zum Leben gelangen.

*

Heute Morgen eine Szene an der Marianne geschrieben. Es ist doch Täuschung, wenn man glaubt, daß ein Stoff an sich schon etwas sei und dem gestaltenden Geist einen reinen Gehalt entgegenbringe; ich überzeuge mich bei dieser Arbeit zu meiner großen Satisfaktion vom Gegenteil. Ich konnte mich lange nicht überwinden, die Geschichte des Herodes und der Ma-

riamne zu behandeln, weil es mir ſchien, daß ich dabei zu wenig zu tun vorfände; aber die wirkliche Arbeit belehrt mich eines anderen.

*

Der Dichter, der dramatiſche, kann die großen hiſtoriſchen Mächte, die zu wirken und berechtigt zu ſein aufgehört haben, noch in negativem Sinn benutzen, ſie parodiſtiſch behandeln. Z. B.: Die höchſten Perſ. ſind komiſch an ſich und untereinander, aber tragiſch, Schickſalsmächte für andere.

*

Man muß am Drama das Faktum, welches den tragiſchen Konflikt erzeugt, hinnehmen, auch wenn es in rein zufälliger Geſtalt auftritt, denn das Eigentümliche des Zufalles liegt eben darin, daß er ſich nicht motivieren läßt. Dagegen muß in den Charakteren eine höhere Exiſtenznotwendigkeit, als diejenige z. B. wäre, daß das Stück nicht zu Stande kommen könnte, wenn ſie nicht dieſe oder jene Eigenheiten und Eigenſchaften hätten, aufgezeigt werden; der Dichter muß uns in der Perſpektive den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, aus dem ſie hervorſteigen, und uns veranſchaulichen, daß das Univerſum, wenn es in voller Geltung hervortreten ſollte, ſie erſchaffen, oder doch in den Kauf nehmen mußte.

*

Ein wunderbarer Irrtum iſt es, die qualitative Armut eines Geiſtes, ſeinem quantitativen Reichtum gegenüber, ſeinen Mangel an organiſierender Kraft, der ſich in dem maſſenhaften Ueberquellen des letzteren über

den Ring der Form hinaus manifeſtiert, für ihr Gegenteil zu halten, wie z. B. bei Jean Paul.

*

Für wen das von der Geſchichte abweichende hiſtor. Drama eine Sünde an der Geſchichte iſt, für den muß auch der Tiſch eine Sünde am Baum ſein.

*

Wie weit gehört das Wunderbare, Myſtiſche, in die moderne Dichtkunſt hinein? Nur ſo weit es elementariſch bleibt. D. h., die dumpfen, ahnungsvollen Gefühle und Phantaſien, auf denen es beruht, und die vor etwas Verſtecktem, Heimlichem in der Natur zittern, vor einem ihr innewohnenden Vermögen, von ſich ſelbſt abzuweichen, dürfen angeregt, ſie dürfen aber nicht zu konkreten Geſtalten, etwa Geſpenſter- und Geiſtererſcheinungen verarbeitet werden, denn dem Glauben an dieſe iſt das Weltbewußtſein entwachſen, während jene Gefühle ſelbſt ewiger Art ſind.

*

Eine moderne phantaſtiſche Komödie iſt noch immer möglich, denn der Komödie kommt das Sich-Selbſt-Aufheben, das ſchon in ihrer Form liegt, dabei zu ſtatten, ſie fordert keinen Glauben für ihren Stoff, ſie rechnet ſogar mit Beſtimmtheit darauf, keinen zu finden. Aber es gibt eine Grenze. Der Poet verſetze ſich durch einen Sprung, wohin er will, nur höre er zu ſpringen auf, ſobald er in ſeiner verrückten Welt angelangt iſt, denn nur dieſe unterſcheidet ihn vom Fieberkranken und Wahnſinnigen. Der phantaſtiſche Mittelpunkt in ſeiner Komödie ſei, was die fixe Idee in einem bis auf dieſe geſunden Kopf iſt, die die Welt nicht aufhebt, ſon-

dern ſich mit ihr in Einklang zu ſetzen ſucht. So leiht Ariſt. den Vögeln menſchliche Leidenſchaften, aber im übrigen bleiben ſie Vögel.

*

d. 14. März.

Sah Kabale und Liebe von Schiller und war doch überaſcht von der grenzenloſen Nichtigkeit dieſes Stückes, die erſt bei einer Darſtellung ganz heraustritt.

*

Die Charaktere im Drama werden nur dann mit der höchſten Meiſterſchaft behandelt, wenn der Dichter, um in der Oekonomie ſeines Stückes den nötigen Gewinn von ihnen zu ziehen, ihnen gar nicht erſt beſondere Entſchlüſſe d. h. Anläufe zu beſtimmten Taten unterzulegen braucht, ſondern wenn dieſe unmittelbar aus ihrer Natur hervor gehen und die gegenſeitigen Täuſchungen nur aus den gegenſeitigen Irrtümern über deren Beſchaffenheit und Weſenheit entſpringen. So ein Charakter wird mein Joſeph in der Mar.

*

Wenn ein Schuſterjunge den Lear rezenſierte und ſagte: dies Stück hat keine Bedeutung für mich, ein Kunſtwerk ſoll aber für die ganze Welt Bedeutung haben und die Welt iſt nicht ganz ohne mich: wer ſollte ihn widerlegen? Das muß man ſich ins Gedächtnis zurückrufen.

*

Zum Darſtellen gehört Zweierlei. Erſtlich, daß der Gegenſtand in die ihm eigentümlichen Grenzen einge-

ſchloſſen, dann, daß er mit dem allgemeinen Kreis, dem er angehört, in die natürliche Beziehung gebracht wird.

*

Wenn der Dichter ſich ſagte: dadurch, daß du das, was dich bewegt, zur Form erhebſt, erhebſt du es meiſtens auch über das Faſſungsvermögen der Menſchen, auf die du wirken möchteſt, wie würde ihm zu Mute werden? Und doch hätte er Urſache dazu.

*

Ich weiß nicht, ob ich mich irre, aber mir däucht es eine Sünde wider den heiligen Geiſt der Wahrheit, wenn der Dichter ſeinem Kunſtwerk eine Verſöhnung mit der menſchlichen Situation und den Weltzuſtänden überhaupt, einzuhauchen ſucht, von der er ſelbſt noch fern iſt. Mir ſcheint, daß das Kunſtwerk dann jeden Wert verliert.

*

Motive, die ſich einſeitig auf Empfindungen baſieren und auf weiter nichts, eignen ſich nicht für das Drama.

*

Das Notwendig bringen, aber in der Form des Zufälligen: das iſt das ganze Geheimnis des dramatiſchen Stils.

*

Wenn die Charaktere die ſittliche Idee nicht verneinen, was hilft es, daß das Stück ſie bejaht? Eben um dem Ja des Ganzen Nachdruck zu geben, muß das Nein der einzelnen Faktoren ein ſo entſchiedenes ſein.

*

Monaldeſchi von Heinrich Laube, Wohlgeboren. Welch

ein Machwerk! Wenn ein glühendes Liebesleben dargestellt worden wäre, gewaltig auf Seiten des Mannes, wie des Weibes und bloß geschlechtlich verschieden, in dem Sinn nämlich verschieden, daß der Mann seiner Natur gemäß über das Weib hinaus liebt und sich durch die Königin der Welt zu bemächtigen sucht, während das Weib sich in den Mann verliert und die Königin von sich wirft, um sich völlig mit ihm zu identifizieren, dann wäre ein tragischer Konflikt wenigstens möglich gewesen, dann hätten sich beide im Moment der innigsten Vereinigung durch diesen Geschlechtsunterschied getrennt gefühlt und ihn für einen individuellen genommen, sie hätten sich niemals verständigen, also auseinandergehen, bis zur Vernichtung gegeneinander rasen können und doch in ihrer Raserei eben nur die Unauflöslichkeit des überall hervortretenden Dualismus der Welt zur Anschauung gebracht!

*

Im Leben geraten die menschlichen Charaktere freilich oft genug in Situationen hinein, die ihnen nicht entsprechen, in der Kunst darf dies aber nicht vorkommen, im Drama wenigstens müssen die Verhältnisse aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen.

*

Wenn in der griechischen Tragödie die Helden deswegen fallen, weil sie über das Maß des Menschlichen hinausragen und von den Göttern als Eindringlinge in den höheren Kreis beneidet werden, so muß man dies so betrachten, daß in ihnen die Anmaßung des gesamten Geschlechts, nicht ihre eigene, gestraft wird.

*

Die Handwerker der Kunſt nehmen es ſehr leicht mit der realen Welt, ſie wiſſen nicht, daß dieſe in der Kunſt, die, wenigſtens die dramatiſche, es mit lauter Ungläubigen zu tun hat, ein doppeltes Fundament haben muß.

*

Ballett: Die Menſchen kommen mir darin wie Taubſtumme vor, die verrückt geworden ſind.

*

Woher entſpringt das Lebendige der echten Charaktere im Drama und in der Kunſt überhaupt? Daher, daß der Dichter in jeder ihrer Aeußerungen ihre Atmoſphäre widerzuſpiegeln weiß, die geiſtige, wie die leibliche, den Ideenkreis, wie Volk und Land, Stand und Rang, dem ſie angehören. Daraus geht die wunderbare Fabenbrechung hervor, die jedes Allgemeine als ein Beſonderes, jedes Bekannte als ein Unbekanntes erſcheinen läßt und eben den Reiz erzeugt.

*

Worin beſteht die Naivetät in der Kunſt? Iſt es wirklich ein Zuſtand vollkommener Dumpfheit, in dem der Künſtler nichts von ſich ſelbſt weiß, nichts von ſeiner eigenen Tätigkeit? Das iſt möglich, denn wenn er nicht erkennt, oder fühlt: Dieſer Zug iſt tief, dieſer Gedanke iſt ſchön, warum zeichnet er den einen hin, warum hält er den andern feſt? Die Frage wird wohl am einfachſten ſo beantwortet. Unbewußterweiſe erzeugt ſich im Künſtler alles Stoffliche, beim dramatiſchen Dichter z. B. die Geſtalten, die Situationen, zuweilen ſogar die ganze Handlung, ihrer anekdotiſchen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung

aus der Phantaſie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtſeins.

*

„Alles Poetiſche ſollte rhythmiſch ſein!“ ſchrieb Gothe an Schiller, als dieſer ihm angezeigt hatte, daß er ſeinen in Proſa angefangenen Wallenſtein in Verſe umſchreibe. Ein höchſt einſeitiger und ſicher nur durch den ſpeziellen Fall hervorgerufener Ausſpruch! Es gibt Gegenſtände, die im Ganzen durchaus poetiſch ſind, im Einzelnen aber ſo nah an das Gebiet der Proſa ſtreifen, daß ſie das Pomphafte, was dem Vers anklebt, nicht vertragen, in alltäglicher Proſa aber freilich auch nicht aufgehen und darum ein Mittleres verlangen, welches aus beiden Elementen zu bilden dann eben die Hauptaufgabe des Dichters iſt. Dahin gehört z. B. jeder Stoff einer bürgerlichen Tragödie.

*

Wallenſteins ſchändlicher Betrug, den Obriſt Butler um den Adelsbrief anzuhalten und ihm beim Hof den Weg zu verlegen, wie verträgt er ſich mit der Würde eines tragiſchen Charakters?

*

Das Werk (Julia) hat die Vorzüge und Fehler eines Stückes, indem die Situation ſtärker akzentuiert iſt, wie die Charakterentwickelung; da das aber meine Intention war, ſo bin ich nicht deshalb zu ſchelten, auch hoffe ich im dritten Akt alles, was die neueren Franzoſen z. B. nur äußerlich zu einem ſcheinbaren Abſchluß zu führen pflegen, innerlich aufgelöſt zu haben.

*

Ich hoffe, daß meine neue Tragödie Mariamne die

Hoffnungen, die Sie, verehrteſter Freund, an ſie knüpfen, nicht ganz täuſchen würde. Wenn ſie ſo ausfällt, wie ſie ausfallen muß, ſo wird namentlich derjenige Punkt Ihrer Theorie, der das Verhältnis der dramatiſchen Kunſt zur materiellen Geſchichte betrifft, durch ſie eine ſchlagende, vielleicht unwiderſprechliche Beſtätigung finden. Es geht mir mit dem Stoff merkwürdig. Aus der Ferne betrachtet, ſchreckte er mich im Anfang ab; aber aus ganz anderen Gründen, als woraus dies ſonſt der Fall iſt. Er ſchien mir ſchon zu vollendet, zu abgerundet in ſich, um dem Künſtler auch nur ſo viel Arbeit zu geben, als nötig iſt, wenn er ſich begeiſtern ſoll, er ſchien mir geradezu eine derjenigen Tragödien zu ſein, wie ſie, obwohl ſparſam, in vollendeter Geſtalt ohne Beihilfe des Dichters der hiſtoriſche Geiſt ſelbſt hervorbringt. Nebenbei beſehen fand ich das freilich etwas anders. Es kommen im Gegenteil in der Geſchichte des Herodes Dinge vor, die ſo unglaublich hingeſtellt ſind, daß wohl der borniertеſte Gegner Ihrer hier in Frage ſtehenden Anſicht nicht verlangen wird, daß der Künſtler ſie ſo in den Kreis ſeiner Darſtellung aufnehmen ſoll und daß ein Dichter, der ſich, wie ich, die Aufgabe ſetzte, eine Tragödie abſoluter Notwendigkeit hervorzubringen, in Verzweiflung geraten muß. Um Ihnen nur Eins zu nennen, ſo beauftragt Herodes ſeinen Oheim Joſeph, die Mariamne zu töten, falls er nicht wiederkehren ſollte, und dieſer Joſeph teilt der Mariamne den erhaltenen Auftrag mit, um ihr zu zeigen, wie ſehr Herodes ſie — liebe! Es kann nun ohne Zweifel einen Narren geben, der ein ſo ungeheures Geheimnis, an deſſen Ausplauderung ſein Leben hängt,

aus einem ſo abgeſchmackten Grunde verrät; wie aber ein ſolcher Mann zu dem Beſitz eines ſolchen Geheimniſſes kommt, wie ihm ein ſolcher Auftrag zu Teil werden kann, wird dann nur dadurch erklärlich, daß Herodes, der ihm den Auftrag gibt, ein noch größerer Narr iſt. Wiederum iſt das Faktum durchaus notwendig, aber es gehört etwas dazu, es in Vernunft aufzulöſen, wenn man nicht zu dem naheliegenden Motiv greifen will, dem Joſeph eine Leidenſchaft für Mariamne unterzulegen, was manchem gefallen mag, was mir aber durchaus unſtatthaft und mit der Würde des Gegenſtandes unerträglich ſcheint. Ich habe das einfache Größenverhältnis eintreten laſſen; ein Joſeph iſt, einer Mariamne gegenüber, eben ſeiner Klugheit wegen verloren; wäre ſie ſeinesgleichen, hätte er in ſeinem Ich einen Maßſtab für das Ihrige, ſo könnte ſie ihm nicht entrinnen. Dergleichen Abſurditäten kommen nun noch ein paar vor; ſie haben aber nur dazu gedient, meine Liebe zu dem Stoff, der gerade durch ſie für mich das Abſtoßende verlor, feuriger zu entzünden und ich hoffe ihn zu bewältigen, da die erſten Akte für mich immer entſcheidend und dieſe fertig ſind. Ich will in dieſem Stück durchaus nichts anhängig machen von Stimmungen und Entſchlüſſen, die nur auch relativ begründet in den Charakteren und den Verhältniſſen, ſo, aber auch anders ſein können; es ſoll ſich zu dem, was ſich darin ereignet, ein jeder, der Menſch iſt, bekennen müſſen, ſelbſt zu dem Entſchluß des Herodes, aus dem alles entſpringt und der nicht bloß myſteriös zu ſein ſcheint, myſteriös in dem Sinn, daß er aus dem unentzifferbaren Urgrund der Perſönlichkeit aufſteigt, ſondern geradezu

phantaſtiſch. Ich ſage: ich *will*! Wie weit ich *kann*, wird ſich zeigen.

*

1848.

Das Prinzip der Naturnachahmung

Freunde, ihr wollt die Natur nachahmend erreichen? Torheit!
Kommt ihr nicht über ſie weg, bleibt ihr auch unter ihr ſtehn.

*

Sind nur die Elemente erſt geläutert,
So wird die reinſte Form von ſelber kommen.

*

Deutſche Bühnenreform

In das Bett des Procruſtes hinein ſich preſſen iſt wenig,
Reformator iſt nur, wer's zu dehnen verſteht!

*

Eine Anfrage

Längſt erſchienen die Geiſter auf unſerem deutſchen Theater,
Wann wird endlich dem Geiſt zu erſcheinen erlaubt?

*

An das deutsche Volk

Wackeres Deutsches Volk! Du hast so noble Gelüste!
Wär' nur Dein Hals nicht so steif! Könntest Du diesen nur drehn!
Hinter Dir würdest Du dann vielleicht das Meiste schon finden,
Was Du noch immer erschreist, weil Du's noch niemals bemerkt.
Kaiser-Tragödien! pochst Du. Dein Uhland hat sie gedichtet!
Willst Du im Bilde Dich sehn, herrlicher siehst Du Dich nie!
Volks-Komödien! rufst Du. Da ist das Lager von Schiller,
Bunt und national, voll von komischer Kraft!
Einmal erscheinen die Götter und bringen die himmlischen Gaben,
Täglich kommt der Jongleur, der dir die Pfennige stiehlt.
Jene lerne verehren und diesen lerne verachten,
Wenn er den Pfiff auch versteht, neu in der Maske zu sein!

*

Selbstkritik meiner Dramen

Zu moralisch sind sie! Für ihre sittliche Strenge
Stehn wir dem Paradies leider schon lange zu fern,
Und dem jüngsten Gericht mit seinen verzehrenden Flammen
Noch nicht nahe genug. Reuig bekenn' ich euch dies.

*

Wallenstein

Das Hof- und National-Theater ist in der letzten Zeit Gegenstand vielfältiger „Interpellationen" geworden. Rezensenten und Dichter haben sich einmütig gegen dasselbe erhoben, und an den letzteren namentlich ist die edle Uneigennützigkeit anzuerkennen, die sie dadurch an den Tag legten. Der Rezensent comme il faut hat nichts zu befürchten, wenn das wahre Schauspiel das Puppenspiel, an das wir gewöhnt waren, endlich einmal verdrängt; er gewinnt wohl dem Shakespeare selbst das ab, was man eine schwache Seite nennt. Er hält sich z. B. im „Lear" an die Thorheit des Königs, sein Reich bei Lebzeiten zu verteilen, und doch keinen Sklavenkittel anzuziehen; er erklärt das einfach für lächerlich, und fragt dann, triumphierend im Gefühle seiner glücklich konservierten Superiorität, was eine Tragödie wert sein könne, die auf eine Lächerlichkeit gegründet sei? Daß jedes Kunstwerk der Art, ohne Ausnahme, von einem Punkte, wo das Gesetz des zureichenden Grundes zu kurz kommt, ausgeht und ausgehen muß, davon weiß er nichts, und wenn Rötscher ihn wegen einer so groben Unwissenheit auslacht, so schimpft er ihn dafür einen in Vorurteilen eingerosteten Pedanten, und zeigt ihm, daß Ignoranz und Frechheit immer beisammen sind, glaubt auch, den Mann und mit ihm die Wahrheit selbst beseitigt zu haben, wenn dieser es unter seiner Würde findet, von ihm weiter Notiz zu nehmen. Mit dem Dichter steht es schon

anders. Dem kann es übel bekommen, wenn er den Heroen, die der bisherigen Lauf der Welt aus ihrem eigenen Tempel ausschloß, die Pforten öffnet; denn er soll ihnen nicht aus der Ferne zum Beweis seiner bestialischen Unempfindlichkeit gegen alles Erhabene und Schöne mit in den Taschen gesteckten Händen Gesichter schneiden, er soll mit ihnen ringen, und sich neben ihnen behaupten, und dazu gehört Kraft. Je größere Gefahr dieser also bei der Regeneration der Bühne läuft, um so höher ist seine Bemühung, sie herbei zu führen, zu schätzen, vorausgesetzt natürlich, daß er die Gefahr kennt.

Die Direktion des Hof- und National-Theaters hat den Interpellanten jetzt durch eine Tat, nämlich durch die erste vollständige Darstellung des „Wallenstein" geantwortet. Es sind fast sechzig Jahre, daß die deutsche Literatur den Wallenstein besitzt; denn am 25. März 1799 schickte Schiller nach siebenjähriger Arbeit seinem Freunde Körner in Dresden das erste Manuskript. — So lange also hat Wien, das sich stets der bedeutendsten mimischen Talente berühmen konnte, auf die vollständige Darstellung dieses Werkes Verzicht leisten müssen. Dennoch ist das Thema desselben nicht die rote Republik, sondern eine verunglückende Verschwörung. Es läßt sich über die früheren Zustände kaum etwas Schlimmeres sagen.

Ich bemerkte einmal gegen Cornelius, als er mir einen genialen, aber gewagten Karton zeigte, der Maler habe darum vor dem dramatischen Dichter viel voraus, daß er sein Gemälde nicht, wie die-

ſer, Zug nach Zug vor dem Publikum auszuführen brauche, ſondern es gleich völlig abgeſchloſſen vor demſelben aufſtellen könne. Dies iſt auch wirklich ein äußerſt wichtiger Unterſchied. Wenn ſich in unſeren Theater bloß die höchſte Bildung verſammelte, ſo würde er freilich wegfallen, denn dieſe weiß, daß ſie es nur mit der Totalität des Kunſtwerks zu tun hat und ſchiebt — wenn ſich anders nicht die in ihrer Hohlheit augenblicklich durchſchaute Ohnmacht vor ihr ſpreizt — die Entſcheidung ſo lange auf, bis das ganze Bild vor ihr abgerollt iſt. Das iſt aber leider nicht der Fall, und darum wird Pinſelſtrich nach Pinſelſtrich, Farbekorn nach Farbekorn dem Urteil unterzogen. Daher kommt das leidige Pointen-Auffangen, auf das die Mittelmäßigkeit ſpekuliert, und das den geſtaltenden Künſtler zur Verzweiflung bringt. Daher kommt das noch ſchlimmere voreilige Verdammen, das ſich auf dieſe oder jene mißfällige Einzelheit ſtützt, die unumgänglich notwendig war, und die im weiteren Verlauf der Handlung von ſelbſt ihr Gegengewicht erhält.

Noch nie hat ein Dichter den Rahmen ſo weit ausgeſpannt, und iſt mit ſolcher Bedächtigkeit und Ausführlichkeit zu Werke gangen, wie Schiller im Wallenſtein. Er gibt nicht weniger, als zwei Prologe, worin der eine allein fünf Akte zählt, und dann erſt kommt das eigentliche Stück. Schon aus dieſem Grunde durfte man begierig ſein, wie ſich das Publikum gegen das Werk verhalten würde. Man muß ihm das beſte Zeugnis geben, und das iſt ein glänzender Beweis für ſeine Bildungsfähigkeit. Freilich unterblieb das ver-

maledeite Beklatschen einzelner Stellen, die sich auf Verhältnisse der Gegenwart beziehen ließen, nicht ganz, und das mußte den ästhetischen Sinn, der nur den Maler, nicht aber die Palette und ihre roten Farben anerkannt und gepriesen wissen will, schmerzen. Man sollte solche Beifallsäußerungen für einen Gutzkow, dessen dürftige Natur keine höheren zu erzwingen weiß, aufsparen. Aber es geschah selten, und im allgemeinen war die Wirkung, wie eine entschieden mächtige, so auch durchaus die rechte. Das muß der Direktion zur Freude gereichen, und sie aufmuntern, den mit so vielem Glück eingeschlagenen neuen Weg mit Energie fortzusetzen. Wie ich vernehme, steht Shakespeares Julius Cäsar zunächst in Aussicht; hoffentlich wird er nicht lange mehr auf sich warten lassen. Dann dürfte endlich auch Heinrich von Kleist wohl einmal an die Reihe kommen, und in seiner wahren Gestalt. Nur in Deutschland, und auch in Deutschland nur vor der Revolution, konnte es sich ereignen, daß das einzige Lustspiel, das die Literatur aufzuweisen hat, der zerbrochene Krug nämlich, für die Bühne fast nicht vorhanden war.

Ueber den Wallenstein selbst nur ein paar Bemerkungen, die zeigen mögen, daß eine Tragödie, wie ein Mensch, große Fehler haben und dennoch etwas Großes sein, und Großes wirken kann. Das Lager ist unstreitig Schillers glänzendste Dichterschöpfung, wie schon der Umstand beweist, daß es Goethe zugeschrieben werden konnte. Man erzählte von einem Maler, der eine Menge Pferde, Esel, Schweine usw. im buntesten Gewühl wüst durcheinander malte, und diese Tiere, trotz

ihrer anscheinenden Freiheit und Ungebundenheit, so zu gruppieren wußte, daß sie, jedes in seiner natürlichen widerborstigen Gestalt, den Teil eines Buchstaben abgebend, zusammen den Namen Gottes ausdrückten; sieh, Gleiches ist in Wallensteins Lager erreicht. Das sind alles rohe Soldaten und abenteuerliche Figuren, wie sie der Krieg zu Dutzenden hervorruft, und nichts destoweniger schreitet der historische Geist mit leuchtenden Augen auf eine, auch dem Halbblinden noch erkennbare Weise hindurch. Die Piccolomini und Wallensteins Tod dagegen sind einem solchen Anfang gegenüber schwächlich, und lassen in der Architektonik, wie in der Ausführung, ein Unendliches zu wünschen übrig. Wie kümmerlich wird der Staat durch Questenburg repräsentiert, dem Wallenstein, das große, über das erlaubte Maß hinausgewachsene Individuum, doch als Opfer fallen soll und fällt. Wie überromantisch es ist, daß der Untergang des Helden durch sein übermäßiges Vertrauen auf Octavio motiviert wird, und dies Vertrauen wieder durch einen Traum! Wie macht sich hier in völliger Verkehrung eines dramatischen Grundgesetzes als Motiv geltend, was Farbenstrich geblieben sein sollte, und wie verkriecht sich an anderen Orten wieder ein wirkliches Motiv hinter einem Farbenstrich, der es höchstens begleiten dürfte. Daß Max und Thekla, diese sogenannten idealen Gestalten, mit denen der Dichter seiner eignen Versicherung nach allein sympathisierte, leblose Schemen geblieben sind, weiß nachgerade jedes Kind, aber noch Keiner erkannte, daß das ein Glück für das Werk ist. Wären sie, was sie sein sollten, und dabei so völlig schuldlos, wie sie hingestellt werden, mit wel-

chen Empfindungen ſähen wir ſie untergehen? In der Tragödie darf Niemand fallen, als durch ſich ſelbſt, das iſt ein Axiom, das Schiller aus den Augen ſetzte, als er beim Entwurf ſeines Stückes Max und Thekla zu einem Menſchenopfer für Wallenſtein beſtimmte. Der Eindruck wäre nicht tragiſch, ſondern gräßlich, wenn bei Max und Theklas innerer Nichtigkeit einer aufkommen könnte.

Die Darſtellung war im Allgemeinen billigen Anſprüchen genügend, und bewies, daß ein Drama, deſſen Poetiſches nicht bloß in der regelmäßigen Abzählung der Jamben liegt, ſondern das echten Gehalt hat, nicht in allen ſeinen Teilen durch außerordentliche Schauſpielerkräfte getragen zu werden braucht, um zu bewegen und zu erſchüttern. Wenn die überall notwendig wären, ſo müßten wir bei ihrer Seltenheit auf die Aufführung Shakeſpeares überhaupt Verzicht leiſten, aber ſie ſind es nicht.

Ich halte die Darſtellung des „Wallenſtein" für Epoche machend, darum habe ich ihr meinen erſten Artikel über die deutſchen Theaterverhältniſſe gewidmet. Ich denke nämlich auch, in dieſer wichtigen Angelegenheit, nicht zu „interpellieren", aber doch meine Meinung abzugeben, und da ich die dramatiſche Kunſt im weiteſten Umfange ſeit fünfzehn Jahren ſtudiert habe, ſo bin ich dazu vielleicht berechtigt.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Ich bringe in jedem meiner Werke das Reſultat eines Bildungsmoments, ein Reſultat, das zugleich vorwärts

und rückwärts deutet, das so wenig ohne das, was darauf folgt, als ohne das, was ihm vorher ging, genau abzuschätzen ist, das sich aber doch einstweilen als ein letztes hinstellen und das Urteil herausfordern muß. Da ist denn kritisch ein völliger Abschluß vor Abschluß des ganzen Menschen oder doch seiner Tätigkeit nicht füglich möglich.

*

Das Symbolische, das jedem Kunstwerk zu Grunde liegt, fasse ich schwerlich anders, wie Sie selbst; es ist mir niemals ein absichtlich zu Erreichendes, sondern immer nur ein vermöge des bloßen Individualisierungsgesetzes, das doch stets die politische, sittliche und religiöse Atmosphäre mit umfaßt, und ihr die feinsten Unterscheidungslinien entlehnt, im echten, zur Spitze gediehenen Gestaltungsprozeß notwendig ohne alle Ueber-Tendenz mit Erreichtes und die höchste Probe dieses Prozesses, ohne den es keine Kunst gibt!

*

Die ganze dramatische Kunst hat es mit dem Unverstand und der Unsittlichkeit zu tun, denn was ist unverständiger und unsittlicher als die Leidenschaft?

*

Der Maler stellt sein Bild auf einmal als ein Ganzes vor das Publikum hin; der dramatische Dichter muß es vor den Augen des Publikums ausführen und wird nun leider nach den einzelnen Strichen beurteilt, nicht nach der daraus entspringenden Totalität.

*

Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat

mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft.

*

Wenn man eine lustige Gesellschaft, eine fröhliche Familie sähe, singend, trinkend, vergnügt, aber hinter jedem stünde, von ihm nicht gesehen, ein Henker mit blankem Schwert, so würde die Lust nur Grauen einflößen, Keiner würde noch über einen Witz, der vorfiele, lachen, oder ein Lied, das angestimmt würde, mitsingen. Gerade so geht es aber in der echten Tragödie her, und dendoch lacht das Publikum, dem Dichter zum Entsetzen, über die nur des Kontrastes wegen eingestreuten komischen Elemente, weil es für die Totalität der Komposition keine Augen hat.

*

Man wird mir nicht zutrauen, daß ich, in einem Moment, wo Ereignisse und Vorfälle der ungeheuersten Art sowohl innerhalb als außerhalb der österreichischen Monarchie das menschliche Gemüt beschäftigen und erschüttern, aus andern als den allgemeinen politischen Gründen auf das Theater komme. Aber ich erblicke in demselben eine Art von Zifferblatt, das mir freilich nicht zeigt, wieviel es an der Zeit ist, aber doch, wie viel es nach der Meinung derer, welche die Uhr stellen, an der Zeit sein soll.

1849

Aus einer Rezenſion
des Schiller-Körnerſchen Briefwechſels.

Das bürgerliche Trauerſpiel vermag ſich nur dann neben dem hiſtoriſchen zu erhalten, wenn es ſeinen Gehalt aus den Verhältniſſen ſchöpft und ſich vor aller überflüſſigen Miniaturmalerei hütet. Der Schillerſche Menſchenfeind aber ging auf Pſychologie aus, und war ſchon im Problem ohne Tiefe.

Dem Deutſchen müſſen, vermöge der Grundzüge ſeines Nationalcharakters, Schillers Schwächen als Vorzüge gelten: er liebt das Unbeſtimmt-Verſchwimmende, das Eines ſein und doch daneben etwas Anderes ſcheinen will, und darum iſt Schiller, der ihm nie etwas ganz Erkluſives, etwas durchaus nur Poetiſches bietet, ſein Lieblingsdichter. Es entſteht hier die intereſſante Frage, ob ein dichteriſches Individuum bei einem eintretenden Konflikt der Eigentümlichkeit ſeines Volks, für das es ſchafft, ſeine eigene Eigentümlichkeit, aus der und mit der es ſchafft, unterzuordnen hat oder nicht; ich will ſie unentſchieden auf ſich beruhen laſſen, aber ſoviel iſt klar, daß es in dem einen Fall auf eine ausgebreitete Wirkung in der Gegenwart verzichten, in dem andern die Quelle ſeiner Kraft ſelbſt verſtopfen und ſich die Zukunft verengen muß. Wenn Schiller z. B. als dramatiſcher Dichter, ſtatt ſeiner bekannten Vorliebe, einen unbeſiegbaren Widerwillen gegen alles Sentenzenweſen gehabt und hinreichendes Geſtaltungsvermögen beſeſſen hätte, um den Ausfall, der dadurch in der

Oekonomie seiner Stücke entstanden wäre, zu decken, was würde, seiner Nation gegenüber, die Folge davon gewesen sein? So gewiß er dann vor dem höchsten Forum der Aesthetik ganz anders bestehen würde, wie jetzt, eben so gewiß würde er drei Viertteile seines großen Publikums verloren haben, denn der Deutsche kann und will nun einmal in den Charakteren eines Dramas nicht eine Art von höherem Alphabet erblicken, aus dem er sich das Lösungswort selbst zusammensetzen soll; ihm ist eine Figur, der kein Zettel aus dem Munde hängt, sogleich eine rätselhafte, und er wird nie befriedigt, wenn der Poet sich herausnimmt, die Kunst befriedigen zu wollen.

*

Es fehlt sicher nicht an Leuten, welche mit Rücksicht auf dieses zweifellos feststehende Faktum geneigt sind, die oben aufgeworfene Frage ohne Umstände dahin zu beantworten, daß das Individuum sich unbedingt in den Nationalcharakter schicken müsse. Diese mögen jedoch, ehe sie sprechen, bedenken, daß es ein doppeltes Publikum gibt, ein im Raum beisammen lebendes und ein in der Zeit auf ein ander folgendes, und daß sich zwischen beiden im Laufe der Jahrhunderte sogar das numerische Verhältnis umkehrt. Heinrich Clauren war in seinen Absichten äußerst faßlich, und fand Tausende von Lesern; Heinrich Kleist war es nicht und fand deren wenige; dennoch dürfte es nicht lange mehr dauern, und der Verfasser des Kohlhaas hat auch der Zahl nach ein bedeutenderes Publikum, als der Verfasser der Mimili jemals gehabt hat.

*

Den dramatiſchen Dichter macht vor Allem, wenigſtens in der modernen Welt, die Kunſt, zu individualiſieren, d. h. auf jedem Punkt der Darſtellung Allgemeines und Beſonderes ſo in einander zu miſchen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Geſetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erſcheinungen hindurch läuft, niemals nackt zum Vorſchein kommt und niemals, ſelbſt in den abnormſten Verzerrungen, völlig vermißt wird. Von dieſer Kunſt beſaß nun Schiller allerdings zu wenig, und wenn ſeine Figuren zwiſchen den mit Notwendigkeit im Basreliefſtyl gehaltenen Charakteren der Alten und den markigen, bis in die letzte Faſer hinab ſelbſtändig gewordenen Geſtalten der Neueren in der Mitte ſtehen, ſo war das keineswegs Abſicht, ging keineswegs, wie man glauben könnte, aus einem etwa in höheren Prinzipien begründeten Vermittlungsverſuch hervor, ſondern war die einfache Folge eines inneren Mangels. Aber eben weil Schiller den Mangel genau kannte, weil er wußte, daß er im „natürlichen" Drama die Rivalen zu ſcheuen hatte, gereichte er ihm nicht zum Verderben, denn nun ſteckte er ſich die Sphäre ſo ab, daß derſelbe, wenn auch nicht ganz und gar unbemerkt bleiben, ſo doch durch den Erſatz, den er dafür bot, hinreichend aufgewogen erſcheinen konnte. Er floh zunächſt aus der realen Welt in die ideale, aus der Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die der vorherbeſtimmten Harmonie und der reinen Kreislinie, und richtete ſich dann dieſer Welt gemäß auch die Menſchen zu, mit welchen er ſie bevölkerte. Das wurde ihm ohne Widerrede, ja mit Jauchzen und Jubeln, geſtattet, und nun hatte er

ſchon gewonnen, nun brauchte er von der Individualiſierungskunſt nicht mehr, als ihm zu Gebote ſtand; der blaue Hintergrund ſeiner idealen Welt, mit den wenigen Wölkchen, die er zuließ, war leicht gemalt, und eben ſo leicht waren die durchaus noblen Helden und Heldinnen mit ihrem einſeitigen, ſich nie verirrenden Pathos hingeſtellt, die ſich in ihr bewegten. Zwar verlor ſein Drama eben dadurch auch bis auf einen unberechenbaren Grad an Energie und wurde ſchwächlich, denn an der eigentlichen Aufgabe der dramatiſchen Kunſt ſchlich es ſich doch vorbei. Dieſe beſteht nämlich nicht darin, eine ideale Welt in die reale als ein Bild hinein zu hängen, und das Bild mit bengaliſcher Flamme zu beleuchten, ſondern darin, dieſe ideale aus der realen ſelbſt hervor zu arbeiten und es bedarf wohl nicht erſt eines Beweiſes, daß es leichter ſein muß, die letztere zum Rahmen zu erniedrigen, als zum Gemälde zu erhöhen. In dem einen Fall braucht man nur einfach Tabula raſa zu machen, in dem zweiten ſoll man den Standpunkt ſo zu nehmen wiſſen, daß alle Widerſprüche ſich von ſelbſt und ohne Zutat eines fremden Mittelgliedes in Harmonie auflöſen, und ſicher läßt ſich ein blatternarbiges Geſicht ſchneller ſchminken, als an einen Ort ſtellen, wo es in ſeiner natürlichen Beſchaffenheit mit zur Schönheit beiträgt, weil es in einer von einem höheren Geſichtskreis aus gezogenen Linie nur noch einen Punkt neben anderen Punkten bildet. Schiller hat ſeiner ganzen Anlage nach mit keinem Dichter weniger Verwandtſchaft, wie mit Shakeſpeare, mit dem man ihn früher ſo oft verglich, und mit keinem mehr, als mit Calderon, mit dem man ihn, ſo weit ich mich erinnere,

noch nie paralleliſierte; er übertifft dieſen jedoch, noch ganz abgeſehen von den nationalen Verſchiedenheiten, unendlich durch die hohe Begeiſterung, nur ein Beweis mehr für die Richtigkeit des vorhergehenden Raiſonnements, denn es iſt nicht die des Künſtlers, die, eben weil ſie auf die Totalität der Welt geht und Alles umfaßt, was in ihr lebt und webt, nicht an die Einzelheiten ihre ganze Glut verſchwenden kann; es iſt die des Menſchen, der ſich aus der Welt das, was ihm gefällt, herausnimmt, und ſich um das Uebrige nicht kümmert. Aber die Begeiſterung iſt echt, ſie iſt die eines großen Individuums, das nur zum Höchſten in wahlverwandtſchaftlicher Beziehung ſteht und das ſeine Träume beſeelt, indem es ſie erzählt, darum reißt ſie unwiderſtehlich fort und leiſtet Erſatz für das, was dem Dichter mangelt.

*

Wenn die in äſthetiſchen Dingen eingeriſſene Barbarei einmal wieder verſchwindet, ſo wird ſich's auch klar wieder herausſtellen, daß der größte Kunſtrichter aller Zeiten ſogar für diejenigen ſeiner Forderungen, die nicht unmittelbar aus dem Weſen der Sache hervorgehen, triftige Gründe hatte. Sie gelten nicht unbedingt, ſie können zuweilen auch aufgeopfert werden, weil ſie dem Künſtler ſein Geſchäft erleichtern, nicht erſchweren ſollen, aber wer ſie im konkreten Fall unberückſichtigt laſſen will, der frage ſich wohl, ob er nicht dadurch, daß er dies tut, auf der einen Seite eben ſo viel und mehr verliert, als auf der anderen gewinnt. Hierher gehört z. B. die Einheit der Zeit und des Orts, die Goethe in den Geſprächen mit Eckermann ſehr richtig aus der Faßlichkeit ableitet. Ich fürchte ſehr, man hat

in Deutſchland, als man auf Shakeſpeares Beiſpiel hin ſo geringſchätzig mit ihr und mit vielem anderem ein für alle Mal und ganz im Allgemeinen brach, das ſubjektive Lebensgeſetz des ungeheuren Shakeſpeare-ſchen Individuums, das mancher Exemtionen bedurfte, um ſich nach allen Dimenſionen hin ausdehnen zu können, mit einem objektiven Kunſtgeſetz verwechſelt. Seien mir über dieſen äußerſt wichtigen Punkt ein paar Worte vergönnt. Es iſt für mich kein Zweifel, daß Shakeſpeares Zerfließen in unendliche Einzelheiten ſich mit der Natur des Dramas nicht verträgt. Vor der höchſten Inſtanz gilt es gleich, ob in der Kunſt ein Fehler auf Königs- oder auf Bettler-Manier begangen, ob z. B. ein im Ganzen entbehrlicher, obgleich an ſich gehaltvoller Charakter gebracht oder eine überflüſſige und vielleicht ſogar obendrein ſehr nichtige Sentenz eingeflickt wird, denn jener Charakter würde Sentenz geblieben und dieſe Sentenz würde Charakter geworden ſein, wenn König und Bettler Reichtum und Armut gegen einander ausgetauſcht hätten. Die Kunſt kann ſich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen, und die Natur ſich nicht, wie die Kunſt, ins Enge zuſammenziehen; hierin unterſcheiden ſich Beide, und auf dieſen Grundunterſchied ſind alle Geſetze der Kunſt, wie die wichtigſten Probleme der Natur, namentlich die Kunſt ſelbſt, zurück zu führen. Es folgt daraus für die Kunſt zunächſt die Notwendigkeit freiwilliger Einſchränkung; das ſinguläre Kunſtgebilde muß mit der Natur in Verbindung geſetzt und doch wieder von ihr abgeſchnitten, die Adern des Univerſums müſſen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden, damit die kleine Welt nicht in der

großen ertrinkt; darum darf nicht jeder Träger desſelben ſelbſtändig etwas ſein wollen, mancher muß ſich begnügen, nur etwas zu bedeuten. Hiegegen verſtößt Shakeſpeare, er bringt keine Figur hervor, die nicht ſoviel Blut im Leibe hätte, daß ſie nicht das ganze Drama überſchwemmen müßte, wenn ſie die Hand auch nur an einer Nadel ritzte. Aber dieſem außerordentlichen Individuum verzeiht man das, ja man dankt ihm eine Grenzverwirrung, durch die man im Gebiete der Kunſt eine unmittelbare Naturwirkung erfährt. Man tut dies jedoch nur, weil man fühlt, daß er nicht anders kann, und proteſtiert mit Ernſt gegen die Konſequenzen, die der Unverſtand aus einer ſo einzigen Ausnahme in ſeinem Sinn ziehen möchte.

*

Jetzt gerät Schiller über die Geſchichte der Jungfrau von Orleans und begeiſtert ſich dafür. Mir iſt es immer unerklärlich geweſen, wie er ſich dieſem Gegenſtand gewachſen glauben konnte. Daß der Vorwurf zu einem Drama vorlag, wird Niemand beſtreiten wollen; daß dies Drama aber ein durchaus pſychologiſches werden mußte und daß es eben darum über Schillers Geiſt hinaus ging, läßt ſich eben ſo wenig verkennen. Johanna durfte unter keiner Bedingung über ſich ſelbſt reflektieren, ſie mußte, wie eine Nachtwandlerin, mit geſchloſſenen Augen ihre Bahn vollenden und ſogar mit geſchloſſenen Augen in den Abgrund ſtürzen, der ſich zuletzt unter ihr öffnet. Die Naivetät, die den inneren Bruch gar nicht zuläßt, und die das franzöſiſche Mädchen, wie wir aus den Akten ihres Prozeſſes erſehen, bis in die Flammen hineinbegleitete, war unerläßlich, und Schiller

mußte ſelbſt wiſſen, daß er ihr dieſe nicht einzuhauchen vermochte.

Seine Heldin ſchwebt denn nun durchaus in der Luft, ihr Tun und Gebahren ſetzt eine Naivetät voraus, die ihr fehlt, und ſie macht den Eindruck eines Apfelbaumes, der mit Weintrauben behängt iſt, auf dem aber keine Weintrauben wachſen.

*

Die Braut von Meſſina wird begonnen; lange hatte ſie mit den Maltheſern und dem Warbeck zu kämpfen. Als ſie fertig iſt und Körner überſchickt wird, äußert dieſer, er kenne kein modernes Werk, worin man in ſo hohem Grade den Geiſt der Antike fände. Das beweiſt, wie ſehr ſich ſelbſt die geiſtreichſten Menſchen durch Einzelheiten blenden laſſen, wie ſelten ſie ſich die Mühe geben, in die Tiefe hinab zu ſteigen und das Fundament eines dramatiſchen Baus zu unterſuchen. Ich habe Schillers Urteil über die Iphigenie mitgeteilt; ich brauche hoffentlich das meinige über die Braut von Meſſina nicht zurück zu halten. Mir ſcheint ſie ein völlig ideenloſes Produkt. In der Jungfrau von Orleans ſieht man doch, was der Dichter will, wenn er auch bei dem ſchon oben von mir berührten Mangel an Naivetät das Ziel nur halb erreichen konnte. Aber was er mit der Braut von Meſſina beabſichtigt hat, kann ich nicht herausbringen. Warum geſchieht dies Alles? Was wird mit dieſem Blut abgewaſchen? Wo ſind die Gräuel, die ſo ungeheurer Sühne bedürfen? Man fragt ſich umſonſt! Das Schickſal ſpielt im Stück Blindekuh mit den Menſchen. Alle auftretenden Charaktere ſind edel

weit eher die Angſt einflößen könnte, daß ſie zuweilen ohnmächtig ſeien. Man wende mir nicht ein, das ſei antik; es iſt nicht wahr. Oedipus verflucht ſeine Söhne, aber ſein Fluch wird ihm abgedrungen durch ihre Handlungsweiſe, und wenn er ſie trifft, ſo trifft er ſie nur, weil ſie es verdienten, und weil die Nemeſis ſie ohnehin getroffen haben würde; auch trifft er unmittelbar ſie ſelbſt, nicht ihre ſchuldloſen Kinder und Enkel. So verfährt, um die Spitzen des modernen und des antiken Dramas einander gegenüber zu ſtellen, auch Shakeſpeare. Als Lear ſeine Töchter verflucht, tut ſich die Erde nicht auf, um ſie zu verſchlingen, auch verwandeln ſich für ſie die Früchte der Bäume nicht in Steine, die Fiſche des Meeres nicht in Schlangen. Sie fallen durch ihre Sünden, wie ſie ſich nach und nach in enggeſchloſſener Kette, eine aus der andern, entbinden. Wenn es aber auch antik wäre, ſo würde das den Handel nicht verbeſſern. Der Dichter darf, wenn er anders ein Kunſtwerk, kein Kunſtſtück hervorbringen will, aus einer überwundenen Weltanſchauung nur diejenigen Momente herausnehmen, die nicht völlig vernichtet und aufgelöſt ſind; die ganz und gar beſeitigten, die ſich nur durch einen willkürlichen, dem abſichtlichen Zudrücken der Augen ähnlichen Verengerungsprozeß des Bewußtſeins notdürftig reproduzieren laſſen, ſind für ihn nicht mehr vorhanden. Dazu gehört aber der Glaube an die magiſche Kraft des Fluchs. Wir wiſſen es längſt, daß mit jedem Individuum, das in die Welt tritt, ein neuer, ein unendlicher Lebens- und Tatenkreis beginnt, daß keines dem Rachedurſt eines anderen Individuums ohne eigene Schuld verfallen; daß ein Fluch, der mit der Vernunft und dem

ſittlichen Geſetz in Widerſpruch ſteht, durchaus nicht in Erfüllung gehen kann. Auf einem ſolchen Fluch beruht aber die Tragik in der Braut von Meſſina, und das ſollte unſere Philoſophen vom zweiten Rang, die gegen ihre poetiſchen Zeitgenoſſen nicht ſkrupulös genug ſein zu können glauben, abhalten, ſie als eine wahre Tragödie zu zitieren.

*

Ludovico

(Tragödie von Maſſinger-Deinhardſtein.)

Der Angelpunkt dieſer Tragödie wird dem geſchichtskundigen Leſer aus dem Joſephus bekannt ſein. Erdichtet im vulgären Sinn des Wortes hat Maſſinger ſie ſo wenig, wie Deinhardſtein. Sie beruht auf einem hiſtoriſchen Faktum und auf einem ungeheuren, das einzig, wie kaum ein zweites, in den Jahrbüchern der Menſchheit daſteht. Das müſſen wir uns vor Allem ins Gedächtnis zurückrufen.

Der jüdiſche König Herodes, durch den bethlehemitiſchen Kindermord grauenvoll und düſter ins Evangelium eingezeichnet, hat das in Wahrheit und Wirklichkeit getan, was Maſſinger ſeinen Herzog von Mailand tun läßt. Aber unter ganz anderen Umſtänden und auf ganz andere Weiſe, ſo daß ein einfacher Auszug auf dem Joſephus die beſte Kritik des engliſchen Dichters ſein dürfte. Herodes ging blutbeſpritzt und als Ungeheuer aus der Welt. Sein letzter Befehl war, daß man in dem Augenblicke, wo er ausgeatmet haben würde, die vornehmſten Bewohner Jeruſalems, aus jedem Hauſe

Einen, niederhauen ſolle; er wollte beweint werden, und er glaubte ſeinen Untertanen nur auf ſolche Art noch Tränen entlocken zu können. Dieſer Abſchied iſt wohl nicht geeignet, ihm deutſche Herzen zu gewinnen, und ich möchte auch Niemand, der an Gutzkows Werner oder an ſeinem weißen Blatt Gefallen findet, den Rat geben, ſich mit dem König näher einzulaſſen. Herodes trat aber nicht als Ungeheuer in die Welt. Groß und edel, mit allen herrlichen Eigenſchaften ausgeſtattet, die den Helden und den Mann machen, erſcheint er als Jüngling, und bleibt er lange Zeit; ſiegreich wirft er die ihm heimlich trotzende Gemeinheit darnieder, wie den einen offenen Kampf wagenden Unverſtand; wahlverwandtſchaftlich ſchlägt ihm Antonius' ſtolzes Römerherz entgegen; kühn und unerſchrocken verfolgt er ſeine Bahn, ſich ſeiner Feinde, nach ihrem Verdienſt und ihrer Würdigkeit bald mit dem gezogenen Schwert, bald mit der ſtampfenden Ferſe entledigend; das ſchönſte Weib, die leuchtende Blüte des Maccabäer-Stammes, die weit und breit geprieſene Mariamne, wird ihm als Belohnung zuteil, obgleich ihre Mutter Alexandra den Emporkömmling haßt, ihr hoheprieſterlicher Oheim Hyrkan ihn nicht liebt, nur fürchtet; Antonius fügt die Krone hinzu. Wer auch nur ſo viel vom König Herodes weiß, und nun Anfang und Ende mit einander vergleicht, der ſagt ſich ohne Zweifel: Hier liegt der Stoff zu einer erſchütternden Tragödie erſten Ranges vor, zu einer ſolchen nämlich, die die menſchliche Natur an ſich in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Schickſalsmächten darſtellt, die alſo nicht einen Kreis im Kreiſe beſchreibt, ſondern den Kreis ſelbſt, der alle übrigen in ſich faßt.

Wenn er dann zugleich einigen Kunſtverſtand beſitzt, ſo wird er augenblicklich hinzuſetzen: nur Derjenige wird dieſen Schatz heben, der das Ende aus dem Anfang mit überzeugender Notwendigkeit hervorgehen zu laſſen verſteht.

Mariamne hatte einen Bruder, den Ariſtobolus, welchen Herodes, ſo wie er heranwuchs, an des verſtorbe- Hyrkans Statt zum Hohenprieſter ernennen mußte, um ſeiner Schwiegermutter zu genügen. Er tat es ungern, denn der Jüngling, wie tief er ſonſt auch unter ihm ſtehen mochte, beſaß Alles, was der Maſſe wohlgefällt und ſie hinreißt, er war ſchön, wie ſeine Schweſter, ein einnehmendes Weſen war ihm angeboren, und obendrein rollte in ſeinen Adern königliches Blut. Herodes' Abneigung vor dieſem, ſeine Machtvollkommenheit und ſeinen Thron ſelbſt gefährdenden Schritt rechtfertigte ſich nur zu bald; als Ariſtobolus ſich am Laubhüttenfeſt dem wankelmütigen Volk in ſeiner neuen Würde zeigte, jauchzte es ihm, wie betrunken, zu, und daß Alexandra ihre längſt gehegten ehrgeizigen Pläne durch ihren Sohn durchzuſetzen beabſichtigte, war klar. Herodes ſtand auf einem Platz, den die Natur ihm beſtimmt und den er durch ein Leben voll Arbeit und Mühe bezahlt hatte; jetzt, da er im höchſten Sinne erſt zu wirken beginnen, da er ſein noch immer in den engen moſaiſchen Anſchauungen befangenes und dadurch dem Untergange entgegeneilendes Volk von dem Fluch des Buchſtabens und dem Joch der Phariſäer befreien wollte, begann der Boden unter ihm zu wanken. Aber ein raſcher Entſchluß konnte noch Alles retten, und dieſen faßte er vielleicht um ſo eher, je ſicherer er ſich ſagen durfte, daß

er etwas Höheres verteidigte, als ſich ſelbſt. Er lud den Ariſtobolus ein, ſich mit ihm zu baden; der argloſe Jüngling tat es und wurde bei dieſer Gelegenheit von einigen vertrauten Hofleuten, die Anfangs zum Scherz mit ihm rangen, im Waſſer erſtickt. Es war ein Mord, der wie ein Unglück ausſah und nur den Verdacht, nicht die offene Anklage, zuließ. Dennoch täuſchte Herodes, trotz der Trauerkleider, die er anlegte, und trotz des prachtvollen Leichenbegängniſſes, das er ſeinem Opfer ausrichtete, Niemand, und am wenigſten ſeine Schwiegermutter. Sie verbiß zwar nach dem erſten Verzweiflungsanfall ihren Schmerz und lieh ihrem Argwohn keine Zunge; aber ſie wandte ſich durch die Königin von Egypten, mit der ſie auf freundſchaftlichem Fuße ſtand, um Hilfe und Gerechtigkeit an Antonius, und dieſer, längſt ein Sklave Kleopatras und ohnehin auch als Lüſtling durch die ihm zugeſandten Bildniſſe des Ariſtobolus und der Mariamne geködert, zog Herodes auf Tod und Leben zur Verantwortung. Herodes liebte Mariamne mit fieberiſcher Leidenſchaftlichkeit, er fürchtete, daß ihre Schönheit auf den Richterſpruch des Antonius einen größeren Einfluß ausüben möge, wie der an ihrem Bruder verübte und aus politiſchen Gründen leicht zu rechtfertigende Mord, und um den Römer für dieſen Fall um den Preis zu betrügen, ſich ſelbſt aber gegen das zu ſichern, was ihm das Entſetzlichſte dünkte, gab er einem Verwandten, ſeinem Oheim Joſeph, heimlich den Befehl, Mariamne zu töten, wenn er ſelbſt nicht wiederkehren ſollte. Nun reiſte er getroſten Mutes ab. Und es geſchah, was ſeine Anklägerin nicht erwartet hatte, und was doch das Natürlichſte war. Antonius war

nicht klein, und Herodes war nicht ſchlecht. Als ſie ſich wieder Aug' in Auge ſahen, reichten ſie ſich auch wieder die Hände, und nicht bloß losgeſprochen, ſondern hochgeehrt, wie jemals, wurde der Juden-König von dem römiſchen Duumvir entlaſſen; der ſich ſchon als unausweichbar ankündigende Kampf um die Welt mit dem zähen und ſchlauen Octavian mochte mit dazu beigetragen haben. Herodes flog nach Jeruſalem zurück und fand ein verſteinertes Weib. Joſeph hatte ſein Geheimnis verraten, er hatte Mariamnen geſagt, welch ein Befehl ihm in Bezug auf ſie zu Teil geworden ſei; er hatte es nach dem jüdiſchen Geſchichtſchreiber getan, um ihr zu zeigen, wie unendlich Herodes ſie liebe. Das kann nicht wahr ſein! Nicht, als ob es nicht einen ſolchen Schwachkopf in Jeruſalem hätte geben können; das wird Keiner beſtreiten wollen. Aber nimmermehr hätte Herodes ſich über dieſen Schwachkopf getäuſcht und ihm den Befehl anvertraut. Hier iſt Joſephus ſchlecht unterrichtet, und wenn der Hiſtoriker das auch nicht ohne äußere Beweiſe einräumen will, der Dichter wird die inneren unbedingt anerkennen und einen anderen Schlüſſel ſuchen müſſen. Genug, Mariamne wußte, was ſie ſo wenig wieder vergeſſen, als verzeihen konnte. „Wie kann ſie's wiſſen?" fragte ſich Herodes, mußte er ſich fragen. „Durch meinen Mann, durch Joſeph," flüſterte ſeine Schweſter Salome ihm ins Ohr, die, wie die ganze herodianiſche Familie, auf Mariamne, ihres Maccabäer-Stolzes wegen, längſt aufgebracht geweſen, und nun auch noch eiferſüchtig auf ſie geworden war, vermutlich, weil Joſeph, um ſich die Vollziehung des ihm erteilten Auftrages möglich zu machen, ſich in Heuchelei

und Verſtellung Mariamnen und ihrer Mutter öfter, wie ſonſt, genähert hatte. Herodes glaubte ſeiner Schweſter und ließ ſeinen Oheim mit der fieberhaften Voreiligkeit, die ihn überhaupt charakteriſierte, töten, ohne ihn zuvor auch nur zu hören. Dadurch beraubte er ſich jeden Mittels, klar in die Sache zu ſehen, und Mariamne wurde ihm ein unheimliches Rätſel; er wagte nicht, die Hand an ſie zu legen, und konnte ſie doch auch nicht mehr küſſen, ohne zu ſchaudern. Nun brach das Welt-Ungewitter aus. Antonius und Octavian rüſteten ſich gegen einander, und Jeder ſcharte ſeine Freunde um ſich herum. Herodes ließ ſich nicht ſäumig finden, er machte ſich ſogleich auf den Weg, um Antonius bei Actium zu Hilfe zu kommen. Jedoch zuvor gab er dem Soemus, demjenigen ſeiner Diener, den er für den treueſten hielt, denſelben Befehl, welchen er bei ſeiner erſten Abreiſe ſeinem hingerichteten Oheim Joſeph gegeben hatte. Nach Actium kam er nicht, weil Antonius ihm einen Boten entgegen ſchickte, der ihm den Auftrag brachte, ſich gegen die aufrühreriſchen Araber zu wenden. Das tat er und bezwang ſie. Während deſſen verlor Antonius die Schlacht und fiel bald darauf durch Selbſtmord; nun hatte die Welt nur einen Herrn mehr. Dadurch war Herodes' Lage in ihr Gegenteil verkehrt worden; was Antonius als Verdienſt belohnt hätte, konnte Octavian nur als Verbrechen ſtrafen. So glaubten Alle, ſo glaubte namentlich Soemus, der jetzt, wie Joſeph, ſein Geheimnis verrieth, aber aus andern Gründen, wie dieſer. Er erblickte in Mariamne ſchon die Thronfolgerin und wollte ſich für alle Zeiten ihre Gunſt erwerben; bis zum Untergang des Antonius hatte er es treu bewahrt.

Doch Alle irrten ſich. Herodes begab ſich ſtehenden Fußes zu Octavian und ſagte: welch ein Freund ich bin, haſt Du geſehen; ich war Antonius treu bis in den Tod. Aber Antonius lebt nicht mehr, und da ich nur ſeinetwegen Dein Feind war, ſo kann ich von jetzt an Dein Freund ſein! Dabei hatte er die Krone abgelegt, aber nicht das Schwert und nicht das königliche Gewand. Auch Octavian war Mann genug, um einen Mann ſchätzen zu können; ſtatt dem Herodes den Kopf zu nehmen, ſetzte er ihm die Krone wieder auf und gab ihm noch eine neue Provinz. Abermals kehrte Herodes nach Jeruſalem zurück, ſtolz auf ſein Glück und trunken von erlaubtem Selbſtgefühl. Abermals trifft er ein verwirrtes, ödes Haus und ein verſteinertes Weib. Die ganze Welt iſt voll Sonnenſchein für ihn; aber unter ſeinem Dach wohnt die Nacht und das Grauſen. Auch Soemus! Er verträgts nicht mehr. Der hätte ihn, was er auch ſagen mag, ſicher nicht verraten, wenn Mariamne ihm nicht den höchſten Preis gezahlt hätte, und dann hat auch Joſeph an ſeiner Göttertafel geſchwelgt! Das ſteht feſt für ihn, und die Schweſter, die der Mariamne ſeit dem Tode ihres Mannes zwiefach grollende Schweſter, hetzt und treibt! Was kann er noch tun, als ſein Weib töten! Was bleibt ihm, nachdem er ſich dazu endlich hinreißen läßt, noch übrig, als die Krone, die kahle Krone, derentwegen er den Ariſtobolus aus der Welt ſchaffte! Darum wird er auch immer eiferſüchtiger auf dieſe, und entſchließt ſich ihretwegen, wie im Anfange zum Einzelmord, am Ende, als die alten Prophezeiungen in Erfüllung zu gehen drohen, als die Bibel ihm in Jeſus Chriſtus den gewaltigſten, unheim-

lichsten seiner Feinde entgegen stellt, zu der Bethlehemitischen Kindermetzelei. Was weiter folgt, ist für die Kunst von keinem Interesse; sie muß ihr Auge abwenden, wenn der Greuel der Verwesung beginnt.

Das Alles liegt im Josephus, zum Teil klar ausgesprochen, zum Teil nur dunkel angedeutet, und freilich nicht, wie hier, zu einer Kette zusammengeschmiedet, sondern abgerissen und zerstreut. Es rundet sich fast von selbst zur Tragödie, wie schon diese Reproduktion zeigen wird; ja, wer nicht tief in das Wesen der Kunst geblickt hat, der könnte ausrufen: was will hier noch der Dichter, die Geschichte selbst hat diesmal sein Amt verrichtet. Das wäre nun allerdings ein Irrtum, aber die Geschichte hat hier wirklich getan, was sie überhaupt tun kann, und ein ordinärer Anekdoten-Jäger, der in aller Naivetät ein Drama hervorzubringen glaubt, wenn er irgend ein ihm aufgefallenes historisches Faktum szeniert und dialogisiert, dürfte schmählich wegkommen, wenn er sich an dieses wagen wollte. Es ist schon an und für sich, so wie es da liegt, durch die ihm an- und eingeborene Form über seine Region weit hinausgehoben und bedarf einer Kraft, welche die, sonst trotz ihrer dokumentarisch nachzuweisenden Richtigkeit, unglaublich und unwahrscheinlich bleibenden *speziellen* Ereignisse und Handlungen aus den *allgemeinen* Zuständen der Welt, des Volks und der Zeit hervorgehen zu lassen versteht, die das *Fieber* des Herodes aus der *Atmosphäre*, in der er atmete, und diese aus dem *dampfenden, vulkanischen Boden*, auf dem er stand, zu entwickeln weiß. Hier ergibt sich nun der Uebergang auf Massinger ganz von selbst.

Maſſingers Tragödie ſpielt in Italien, nicht in Judäa, er führt uns den Herzog Ludwig Sforza vor, nicht den König Herodes, das Zeitalter Karls des Fünften, nicht das des Antonius und Octavianus. Das iſt ſchlimm, das iſt ſehr ſchlimm, das zeigt uns gleich auf den erſten Blick, daß auch er dem ungeheuren Vorfall, auf den er ſein Stück gründet, nur die triviale anekdotiſche Seite abgewonnen hat. Wo bleibt die untergehende, ihrem Schickſal noch im Erliegen trotzende und krampfhaft zuckende alte Welt, wo die in rührender Hülfloſigkeit aufſteigende, noch markloſe und ungeſtaltete neue! Dieſer Geſchichtsmoment gehörte aber mit eben ſo großer Notwendigkeit zu dieſem Bilde, wie Syriens Sonne zu Syriens Palmen; er war gar nicht zu entbehren, und das Stück gleicht jetzt einem fremdartig und traurig daſtehenden aſiatiſchen Gewächs unter europäiſchem Himmel. Es iſt dadurch nicht etwa bloß farblos geworden, es hat ſeine Seele ſelbſt eingebüßt, man begreift es nicht mehr. Doch die Kritik muß dieſen Geſichtspunkt und überhaupt jeden höheren aufgeben, es beſteht zwiſchen dem Maſſinger'ſchen Werk und dem durch den Joſephus dargebotenen Stoff gar kein Verhältnis; der Dichter hat auch nicht die leiſeſte Ahnung von ſeiner Aufgabe gehabt, und ich habe die letztere nur deswegen in der Einleitung entwickelt, um in Jedermann die Ueberzeugung hervorzurufen, daß der köſtliche Schatz noch ganz unberührt daliegt, und daß der Engländer ihm nicht einmal, was unſerm deutſchen Raupach leider ſo oft glückte, den anekdotiſchen Reiz abgeſtreift hat. Man höre und vergleiche.

Ludovico hat eine Gemahlin, Marcelia, die er liebt,

wie Herodes ſeine Mariamne. Aber er hat daneben treue, aufopfernde Freunde; Herodes ſteht ganz einſam da, und gerade das macht das Uebermaß ſeiner Liebe, das leidenſchaftliche Umklammern des ihm allein wahrhaft ergebenen Weſens ſo begreiflich und natürlich. Ludovico feiert den Geburtstag ſeiner Gemahlin, während eine über ſeine ganze Zukunft entſcheidende Schlacht zwiſchen König Franz und Kaiſer Karl geſchlagen wird, in Saus und Braus. Herodes hätte dieſen Geburtstag ohne Zweifel daurch am beſten zu feiern geglaubt, daß er an der Schlacht Teil genommen und durch Aufbietung aller ſeiner Kräfte das ſeinem Weibe, wie ihm ſelbſt, drohende Schickſal abzuwenden geſucht hätte; das wäre für einen Mann, an deſſen Heldennatur man glauben ſoll, ſogar unbedingt notwendig geweſen. Die Schlacht geht verloren, Ludovico ſieht ſeinen Untergang vor Augen, aber er findet ſich in den Verluſt ſeines Glücks, ja ſeines Lebens, und nur das iſt ihm entſetzlich, daß er, wenn der äußerſte Fall eintritt, Marcelia hinter ſich zurücklaſſen muß. Doch, ſie ſchwört ihm zu, daß ſie ſich töten will, ſobald er ſelbſt ſtirbt, und da er ſie als treu und edel kenne, ſo ſollte man denken, daß er beruhigt ſein könnte. Jetzt entſchließt er ſich auf den Rat eines Freundes, zu dem Sieger, zu dem Kaiſer Karl, zu gehen, und deſſen Großmut, nicht anzuflehen, ſondern zu erproben; dieſer Entſchluß hätte aber aus ihm ſelbſt kommen und die Ausführung ihm von ſeinem Freunde eher ängſtlich abgeraten werden müſſen, wenn ſein ſpäteres Auftreten, dem Kaiſer gegenüber, gehörig motiviert erſcheinen ſollte. Genug, er tuts, zuvor aber gibt er ſeinem Schwager Francesco, dem Gemahl ſeiner Schweſter

Marianne, den Auftrag, die Marcelia zu ermorden, falls er nicht wiederkehrt, und obendrein in höchſter Unvorſichtigkeit ſchriftlich, um dieſen nach vollbrachter Tat zu ſichern; Marcelias Schwur iſt ihm Nichts. Dann reiſt er ab. Kaum iſt er fort, als Marianne, die auf Marcelia ihres Ranges und Einfluſſes halber eiferſüchtig iſt, in den Vorgrund tritt und die Letztere dadurch zu ärgern und zu kränken ſucht, daß ſie, unbekümmert um ihren Gram und Schmerz, ſich luſtig etwas vormuſizieren läßt, um doch auch einmal „ihren Tag" zu haben. Marcelia verläßt ihr einſames Gemach und ſtellt Marianne wegen ſolcher Frechheit zur Rede; dieſe trotzt ihr, doch Francesco kommt herzu und läßt ſie in enge Haft bringen, als er erfährt, wie ſie ſich vergangen hat. Darauf gibt er Marcelia zahlloſe Verſicherungen ſeiner unbedingten Ergebenheit, die aber immer glühender werden und mit einer Liebeserklärung enden. Verächtlich zurückgewieſen und des ſchnödeſten Undanks gegen ſeinen ihm immer gütig und großmütig geweſenen Herzog in harten Worten geziehen, mißbraucht er den in ſeinen Händen befindlichen ſchriftlichen Mordbefehl und zeigt ihn vor. Marcelia wird durch das verhängnisvolle Blatt freilich bis ins Innerſte erſchüttert, aber Francesco erlangt Nichts von ihr, ſie bleibt feſt, und als er ihr zuletzt mit dem Tode droht, erwidert ſie ihm, ihre Kammer werde ihm offen ſtehen, ſobald er als Henker komme. Nun ſcheinen denn wirklich zwei große Menſchen tragiſch gegen einander geſpannt zu ſein, denn Francesco muß das Weib, das er liebt, töten, wenn es ihn nicht töten ſoll, und *das iſt ein Konflikt, der nicht rein gelöſt werden kann, ein ſolcher aber iſt*

ein ſpezifiſch tragiſcher. Doch wir irren uns, Francesco liebt Marcelia keineswegs, er hat ihr nur Liebe geheuchelt, er will nicht eine unwiderſtehliche Neigung befriedigen, er will, wie wir ſehr ſpät und zu ſpät erfahren, ſeine durch Ludovico verführte und wahnſinnig gewordene Schweſter rächen. Wir werden daher aus der heißen Region der Leidenſchaft auf einmal in die kalte der Berechnung verſchlagen, und wir empfinden es bitter, wir gefrieren wieder. Francesco weiß ſich durch eine andere Art von Heuchelei wieder bei Marcelia in Gunſt zu ſetzen; er ſtellt ſich, als ob ſie ihn bekehrt, ihn von ſeinem böſen Gelüſt geheilt habe, und das ſchmeichelt ihrer Eitelkeit ſo ſehr, daß ſie ihm verſpricht, ihn nicht zu verraten. Wie ſie das kann, iſt ſchwer zu begreifen, ſie muß ja doch fühlen, daß ſie nicht mehr im Stande iſt, ihren Gemahl bei ſeiner Wiederkehr zu empfangen, wie ſonſt, und daß er ſie mit Notwendigkeit verkennen, ihr Wankelmütigkeit, und mehr, Schuld geben muß, wenn ſie ihn über den Grund ihres veränderten Benehmens im Unklaren läßt. Zwar droht Francesco ihr, ſich ſelbſt zu erſtechen, wenn ſie ihm das Verſprechen verweigert, aber ihre Ehre muß ihr mehr gelten, wie ſein Leben. Uebrigens ſagt er ihr bei dieſer Gelegenheit, was er ihr früher verhehlte, daß Ludovico ihren Tod nicht aus Haß, ſondern aus übermäßiger Liebe und weil er ihren Beſitz keinem Andern gönne, befohlen hat; daß er dies tut, iſt wieder unerklärlich, der Trieb der Rache, der ihn beſeelt, hätte ihn beſtimmen müſſen, Marcelia über dieſen Punkt im Dunkeln zu laſſen. Marcelia faßt die Sache überraſchend eigentümlich auf. Statt über den eigenmächtigen Eingriff

in ihr Leben empört zu ſein, der ſie nach dem von ihr freiwillig abgelegten, der ganzen Verwicklung des Dramas freilich von vornherein die Spitze abbrechenden, Schwur doppelt ſchmerzlich berühren mußte, zieht ſie aus dem ungeheuren Vorgang den ſpitzfindigen Schluß, daß ſie von Ludovico nur ſinnlich geliebt wird und faßt deswegen, wohlgemerkt, ausdrücklich deswegen, den Vorſatz, ihn kalt und mit Zurückhaltung zu begrüßen. Ludovico kommt; Kaiſer Carl hat ſeinen Feind großmütig behandelt, weil dieſer ihm Großmut zutraute. Die Szene zwiſchen Beiden iſt vortrefflich, weil wörtlich aus dem Joſephus entlehnt; aber ſie nimmt ſich in Maſſingers Stück aus, wie die einem Königspalaſt geraubte Marmorſäule in einer italieniſchen Bauernhütte, wo der Fremde zuweilen kopfſchüttelnd eine antrifft. Marcelia benimmt ſich ſo gegen ihren Gemahl, daß dieſer ſich Anfangs vor Erſtaunen, dann vor Entrüſtung nicht zu faſſen weiß, und ſie im gerechten Zorne von ſich jagt. Sie geht und ſagt ihm Nichts, denn ſie darf ihm Nichts ſagen, ſie hat es Francesco ja gelobt, und dies Gelöbnis, wie ſehr es auch mit der Natur der Dinge und mit höheren Pflichten im Widerſpruch ſtehe, darf nach der in dieſer Art von Trauerſpielen einmal beliebten Convention erſt gebrochen werden, wenn es zu ſpät iſt. So kommts denn auch. Ludovico wird eiferſüchtig, und, wie es natürlich war, immer eiferſüchtiger, Marianne, die aus ihrem Kerker zu rechter Zeit wieder emporgeſtiegene, lenkt ſeine zuerſt gegenſtandloſe Eiferſucht auf Francesco, Marcelia ſelbſt beſtärkt ſeinen Verdacht, indem ſie Francesco unbegreiflicher Weiſe heimlich bei ſich aus- und eingehen läßt, und dieſer edle, nur für

ſeine Schweſter lebende Francesco iſt ſchamlos genug, demſelben, als Ludovico ihn offen und ehrlich fragt, durch die niederträchtigſte Lüge das Siegel aufzudrücken. Nun erdolcht Ludovico ſeine Gemahlin, im Sterben beichtet ſie ihm natürlich, und es wird ihm klar, daß und wie er betrogen wurde. Der fünfte Akt bringt darauf noch eine Art von Nachſpiel. Ludovico iſt wahnſinnig, der entflohene Francesco kommt, als Arzt verkleidet, und von ſeiner Schweſter begleitet, zurück und macht ſich anheiſchig, den Unglücklichen zu heilen. Das will er dadurch vollbringen, daß er der noch unbegraben daliegenden Marcelia durch eine an der Leiche vorzunehmende geheimnisvolle Prozedur den Schein des Lebens wieder gibt. Die Diener und Freunde des Herzogs laſſen ihn gewähren; als er ſich allein mit ihm ſieht, reicht er ihm, ungerührt von ſeinem ſelbſt Kannibalen entwaffnenden Zuſtand, in einem Becher Gift, ſtatt Arznei und zeigt ihm dann, daß die verſchleiert daſitzende Geſtalt nicht Marcelia iſt, wofür der arme Irre ſie bis dahin hielt, ſondern die jetzt vollkommen gerächte Schweſter. Dann wird er ſelbſt entdeckt und erhält, was ihm gebührt.

Durch dieſe ſimple Analyſe iſt nun wohl erwieſen, was ich behauptete, daß der Dichter auch nicht von ferne an ſeine Aufgabe gereicht, ja nicht einmal die anekdotiſche Seite des Stoffs ihres friſchen Reizes beraubt hat. Hinzufügen muß ich, daß Maſſingers Originalwerk mir nicht vorliegt, und daß ich darum nicht auseinanderſetzen kann, wie viel von dem bei uns aufgeführten Stück dem urſprünglichen Verfaſſer, wie viel dem deutſchen Bearbeiter angehört. Jedenfalls ſteht feſt, daß ſchon Maſ-

ſinger in die allgemeine Heerſtraße einlenkte, denn das geht aus der Anlage des Ganzen hervor. Derjenige, der den Befehl erhielt, die Marianne oder Marcelia zu töten, mußte ſich in ſie verlieben, oder ſich doch ſo ſtellen, als ob ers wäre. Freilich, wem wäre das nicht eingefallen! Aber eben darum hätte der Dichter ſich für dieſe Trivialität bedanken ſollen. Den Sperling, den ſich jeder ſelbſt einzufangen vermag, muß er niemand ſchenken wollen.

Das Stück ließ trotz des ungeheuren Faktums, auf welchem es beruht, das Publikum kalt und teilnahmlos. Ganz natürlich, denn alle Wirkung geht von den Motiven aus, und dieſe ſind nirgends ſtichhaltig und ausreichend, ja, ſie fehlen oft ganz und gar, und zuweilen deuten ſie nach Norden, und die Menſchen wenden ſich gegen Süden. Ueberall rohe Willkür und flache Lückenhaftigkeit! Man halte aber einmal gegen dieſen mit allem, was an ihm baumelt, in der Luft ſchwebenden hohlen Ludovico, den zu jedem ſeiner verhängnisvollen Schritte durch die gebieteriſche Notwendigkeit fortgeſtoßenen Herodes! Um den Thron zu retten, muß er den Ariſtobolus töten; dieſer Mord ſtraft ſich augenblicklich, denn er gerät durch ihn in die noch größere Gefahr, Leben und Reich miteinander einzubüßen; Antonius zieht ihn zur Rechenſchaft. Das Bewußtſein, an Mariamne, die doch immer die Schweſter ihres Bruders blieb, furchtbar gefrevelt und ihr die Rache faſt zur Pflicht gemacht zu haben, erſchüttert in ihm das Vertrauen auf ſie; er weiß, daß ſeine bis aufs Aeußerſte gebrachte böſe Schwiegermutter in ſeiner Abweſenheit alles aufbieten wird, ſie von ihm abzu-

ziehen; er weiß ſogar, daß dieſe dem wüſten Römer ſchon das Bild ihrer Tochter zugeſchickt hat, wodurch ſeine Furcht und ſein Argwohn gleich die ſo wichtige beſtimmte Richtung erhalten, und er liebt ſein Weib darum ſo grenzenlos, weil er ſo gänzlich allein ſteht. Aus einer ſolchen Situation ergibt ſich das Fieberhafte ſeiner Leidenſchaft, das Ungeheure ſeiner Entſchlüſſe ganz von ſelbſt. Alles, wie weit es auch das Maß des Gewöhnlichen überſchreite, erſcheint natürlich und menſchlich, weil es tief begründet und unausweichbar iſt; wir ſchaudern vor der dämoniſchen Kette, die ſich bildet, aber wir müſſen ſie Glied für Glied gelten laſſen. Daß Maſſinger den Brudermord über Bord werfen konnte, iſt mir noch unbegreiflicher, wie alles übrige; er wollte eine Uhr in den Gang bringen und vergaß, das treibende Gewicht daran zu hängen.

*

Die Ahnfrau von F. Grillparzer.

Die Ahnfrau hat den Namen Grillparzers in Deutſchland populär gemacht, ſie iſt bis heute dasjenige ſeiner Stücke, welches am meiſten gegeben, alſo vom Theaterpublikum mit der größten Teilnahme geſehen wird. Sie iſt daher ein Gradmeſſer, nicht für das Talent des Dichters, denn dieſer hat unendlich Höheres und Geſünderes geleiſtet, aber doch für die äſthetiſche Bildung und die ſittliche Rezeptivität einer ganzen, nicht kleinen, Klaſſe des Volks. Darum kann ſie noch immer

nicht ignoriert werden, ſo ſehr es auch im Intereſſe des Dichters liegen mag, daß dies geſchehe; ſie lebt noch, es gehen Wirkungen von ihr aus, die ſich nur auf ſie zurück führen laſſen, man muß ſie einer Obduktion unterwerfen! Bei dieſer Obduktion wird ſich ein zwiefaches Reſultat herausſtellen. Man wird ſehen, daß die Entwickelung eines Dichters mit einer Krankheit anfangen kann, die ein Gemiſch von allen möglichen Krankheiten zu ſein und auf einen ekelhaften Tod zu deuten ſcheint, und daß ſie dennoch bei einer kräftigen Natur zu erfreulichen Reſultaten zu führen vermag. Man wird aber auch ſehen, für welche Dinge ſich in Deutſchland der Erfolg zuweilen entſcheidet. Beides kann uns in der gegenwärtigen Zeit zu fruchtbaren Beleuchtungen auffordern, denn es fehlt uns nicht an Dichtern, denen man bei aller Kraft ihrer ſcheinbaren oder wirklichen Verirrungen wegen die Zukunft abſprechen möchte und noch weniger an ſolchen, die mit ihren momentanen Erfolgen jede äſthetiſche Forderung zurückweiſen zu können glauben. Was nun mich, den Referenten, betrifft, ſo iſt die Ahnfrau für mich ein neues Stück, ich habe ſie nie geſehen, nie geleſen und gebe einen ganz friſchen Eindruck.

Das Stück beginnt an einem Winterabend in einer gothiſchen Halle. Die zunächſt auftretenden Perſonen ſind Graf Borotin und Bertha ſeine Tochter. Neben dieſen beiden Menſchen haben wir aber auch noch einen verroſteten Dolch, der in ſeiner Scheide an einer Kuliſſe des Vordergrundes hängt, zu berückſichtigen. Er ſollte eigentlich mit im Perſonenverzeichnis gleich hinter der Ahnfrau aufgeführt ſein, denn er ſpielt eine eben ſo

wichtige Rolle, wie das Geſpenſt, mit dem er auch in genaueſter Verbindung ſteht. Wir haben alſo die Welt der Leuchttürme, der fataliſtiſchen Mordinſtrumente vor uns, in der lebloſe Dinge aktiv werden und die himmliſche Kriminaljuſtiz die irdiſche in einem Hauptpunkt korrigiert, darin nämlich, daß ſie den Verbrecher immer genau mit demſelben Meſſer tötet, mit dem er ſelbſt getötet hat, was jene verſäumt. In dieſer Welt ſind keine Fragen erlaubt; wir wiſſen zwar, daß die Menſchen von jeher dergleichen Inſtrumente mit Schauder und Grauſen betrachteten, daß ſie die Blutmeſſer gleich mit den Toten zu beſeitigen pflegten, wenns nicht der Miſſetäter ſchon vorher aus Furcht vor der Beweiskraft eines ſolchen Indiziums getan hatte, daß ſie zitterten, ein Unkundiger könne ſich aus Verſehen ein Stück Brot damit abſchneiden, und ſie darum in den tiefſten Brunnen warfen, aber es wäre impertinent, wenn wir uns daran erinnern wollten, höhere Mächte ſind im Spiel, der Dolch hängt im Familienzimmer vermutlich dicht neben dem Spiegel und wehe dem, der daran rührt. Der Graf ſitzt am Tiſch, ſtarrt in einen Brief und beklagt das nahe bevorſtehende Verlöſchen ſeines Geſchlechts. Die Verſe, in denen er das tut, ſind für ein Drama und beſonders für den Anfang eines ſolchen zu bilderreich.. Wenn das heißt:

Fallen ſeh' ich Zweig' auf Zweige,
Kaum noch hält der morſche Stamm;
Noch ein Schlag, ſo fällt auch dieſer
Und im Staube liegt die Eiche pp.

ſo glaubt man eine Weile, es ſei von einer wirklichen Eiche die Rede, und erſt das

Keine Spur wird übrig bleiben,
Was die Väter auch getan

verwandelt dieſe Eiche für uns wieder in den Stammbaum, auf deſſen Schilderung es abgeſehen war. Die richtige Anwendung der Bilder iſt nirgends ſchwieriger, als im Drama; wenn ſie ſo wohlfeil zu haben ſind, wie das eben angeführte, ſo ſoll der Dichter ſie ſchon aus Stolz verſchmähen, denn was jeder liegen ſieht, wird er doch nicht aufheben wollen, und wenn es ſich noch darum handelt, uns in ſeine Welt hinein zu verſetzen, ſoll er ſich auch mit den beſten nicht aufhalten. Erſt Menſchen, die uns intereſſieren, darum ſo ſchnell, wie möglich, ſcharfe Charakterzüge, die uns verbürgen, daß uns nicht für Kartenfiguren Teilnahme zugemutet wird; nun originelle Situationen, die uns der eben ſo gerechter Beſorgnis vor dem einſeitigen pſychologiſchen Intereſſe entheben, und dann, was der Dichter will, auch Bilder, wenn ſie nur dramatiſche Kraft beſitzen, d. h. wenn ſie entweder den mittleren Gemütszuſtand ausdrücken, in dem die Empfindung nicht mehr Empfindung bleibt und doch noch nicht Gedanke wird, oder wenn ſie das Individuum, das ſich in einer entſprechenden Stimmung ihrer bedient, durch die Art, wie es dies tut, wie es z. B. einen Naturvorgang mit einem ſeiner inneren Prozeſſe in Verbindung bringt, näher charakteriſieren helfen. Bertha ſteht am Fenſter, hört nicht, was der Vater ſpricht, und beſchreibt ihm die unheimliche Nacht, die Wechſelreden gehen noch eine Zeit lang zwecklos hin und her, dann erfahren wir endlich, daß der Greis dem traurigen Gedanken an das Erlöſchen ſeines Geſchlechts an dieſem Abend darum ſo maßlos nach-

hängt, weil er ſoeben durch den Brief, den er in der Hand hält, die Nachricht von dem Tode ſeines letzten Verwandten bekommen hat. Das hätten wir gleich zu Anfang, noch vor dem Prachtgleichnis, erfahren ſollen, dann hätten wir das nicht für eine zufällige hypochondriſche Laune gehalten, was eine durch die Situation gebotene notwendige Reflexion war, dann hätten wir das Glechnis trotz ſeiner Trivialität ſogar eher ertragen, denn von ſolchen ſcheinbaren Kleinigkeiten hängt immer die Wirkung ab.

Zugleich wird uns der Titel des Stücks erklärt, wir hören, daß die Ahnfrau des Hauſes

Ob begangner ſchwerer Taten
Wandeln müſſe ohne Ruh'
Bis der letzte Zweig des Stammes,
Den ſie ſelber hat gegründet,
Ausgerottet von der Erde

und ſind auf ſie vorbereitet, wie im Hamlet auf den Geiſt. Das geſchieht ſogar, ohne daß uns das widerwärtige Gefühl packt, es geſchehe bloß unſertwegen, es iſt ſehr natürlich, daß der bewegte Greis in einem ſolchen Moment auf eine Sage zurück kommt, die er ſonſt immer verachtet, die er für ein Märchen erklärt hat, und der Uebergang:

Nun wohlan, ſie mag ſich freuen!

ſo wie die Hälfte der ſich daran knüpfenden Schilderung iſt vortrefflich. Die zweite Hälfte dieſer Schilderung hat dagegen alle Fehler, die man an der erſten mit ſo vielem Vergnügen entbehrt. Sie ſteht nur des Publikums wegen da, man ſieht den Schauſpieler, wie er bis ans Proſzenium vortritt, während er ſie vorträgt,

und ſich höchſtens einmal nach ſeiner Kollegin Bertha umkehrt, um ihr das dumme ſtumme Spiel zu erleichtern. Graf Borotin erzählt ſeiner Tochter nämlich, was ſie ſchon hundert mal gehört haben muß, wie ihm ſein Sohn, ihr Bruder, verloren gegangen, wie das dreijährige Kind ſpielend durch die offene Gartentür ins Freie geſchlüpft, und im benachbarten Weiher ertrunken iſt. Wahrſcheinlich! hätte doch wenigſtens hinzugefügt werden ſollen, denn wie ſich ſpäter zeigt, hat man in dem Weiher nie die Leiche, nur das Hütchen des Knaben aufgefunden, und dieſer Umſtand war doch eigentlich ſo verdächtig, daß man nicht begreift, woher dem Vater die Gewißheit über den Wellentod und das Recht zur müſſigen Klage und tatloſen Verzweiflung gekommen ſein mag. Der Dichter hat es ſelbſt gefühlt, daß er mit dieſer ſteifen Erzählung ſeinen Zweck, das Publikum von einem Vorfall zu unterrichten, der ihm nicht unbekannt bleiben durfte, zwar erreichte, daß es aber auf Koſten eines Grundgeſetzes der dramatiſchen Kunſt geſchah, auf Koſten des wichtigen Geſetzes, wonach er von der Exiſtenz eben dieſes Publikums gar nichts wiſſen und es nie direkt aufklären darf. Er ſucht das wieder gut zu machen, aber wie! Der Alte unterbricht ſich plötzlich in ſeinem Redefluß und ſpricht:

Ach! ich ſehe deine Tränen
Treu ſich ſchließen an die meinen,
Weißt du etwa ſchon den Ausgang?
Ach, ich armer ſchwacher Mann
Habe dir wohl oft erzählet
Die alltägliche Geſchichte.

So arm und ſchwach iſt er aber durchaus nicht, daß er ſich deſſen nicht erinnern ſollte. Zu dem Verſtoß gegen

die Form kommt daher noch ein Rechenfehler. Der Alte ſchließt mit dem Seufzer:

Und ich ſterbe kinderlos!

Bertha unterbricht ſein Schweigen mit einem Lieber Vater, er fühlt, daß es undankbar war, ihrer nicht zu gedenken, geht in ſich und gibt ihr zur Buße das Recht, ſich frei den Gatten zu wählen. Nur noch eine Frage von ſeiner Seite, die uns zeigt, daß er bei ſeiner Großmut nicht zu viel wagt, weil er ſeinen künftigen Eidam ſchon kennt, und von der ihrigen ein Geſtändnis, dann wieder eine Erzählung, wie die obige, die bloß unſertwegen daſteht.

„Iſt's nicht alſo, liebe Tochter?"

ſagt der Vater.

— — — — — — — — — — —

O, mit augenſcheinlicher Gefahr!
Hab' ich's Euch doch ſchon erzählet!

antwortet die Tochter und erzählt noch einmal, daß ſie bei einem nächtlichen Spaziergang im Walde von zwei Mördern überfallen und von einem Lautenſpieler gerettet worden ſei.

*

Aus: Das Urbild des Tartüffe.

Auch ich mußte mich ſchon mehr als einmal gegen Gutzkow erklären, und ich müßte es wieder tun, wenn ich heute ſeinen „Uriel Acoſta" zu beurteilen hätte. Man mißverſtehe mich nicht. Wenn ich dasjenige Trauerſpiel

Gutzkows, was seine Freunde einstimmig sein vorzüglichstes nennen, nicht in ihrem Sinne anerkennen kann, so schließt dies eine Anerkennung in meinem Sinne keineswegs aus. Ich weiß sehr wohl, daß es eben so weit über die nüchternen Aftergeburten unserer ordinären Jambenschmiede hinaus ragt, als es hinter einer lebendigen Schöpfung zurück bleibt, und daß die Direktion des Hofburgtheaters überhaupt mit vollem Rechte lieber das Schlechteste von einem Manne, wie Gutzkow, zur Aufführung bringt, als das Beste von einem dieser Puppenspiel-Fabrikanten, für die auf den Brettern, die die Welt und nicht die Bettlerherberge bedeuten, nach dem großen Umschwung der Dinge nicht einmal in einem Schaltjahr noch ein Abend übrig sein sollte. Aber „Uriel Acosta" und alles, was Gutzkow im Tragischen geleistet hat, reicht so wenig an eine untergeordnete, als an die höchste Aufgabe der echten Tragödie, während sein „Urbild des Tartüffe" den Ansprüchen, die unsere Zeit an das Lustspiel macht, in hohem Grade genügt. Deshalb kann das Publikum sich freuen, daß ihm das eine Stück, statt des anderen, vorgeführt wird, und auch der Kritiker, der sich nicht im absoluten Negieren gefällt, wird die Gelegenheit gern ergreifen, einem so bedeutenden Repräsentanten der modernen Literatur durch liebevolles Eingehen auf sein gelungenstes Werk den Beweis zu liefern, daß er lieber lobt, als tadelt.

Zwar beruht Platos Ausspruch, daß es die Sache eines und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu erzeugen, auf der tiefsten Erkenntnis der Kunst, und darum hat alles, was ich vor Jahren, an dieses alte

Wort anknüpfend, in dem Prolog zu meinem Diamant über die Komödiendichtung sagte, seinen guten Grund, wenn es auch nur auf die höchste Gattung Anwendung findet. — Lustspiele, die von großen Tragöden herrühren, werden das, was anders begabte Talente in der gleichen Sphäre hervorbringen, immer überragen, ja, sie werden sich spezifisch davon unterscheiden; schon deswegen, weil jenen alle Elemente der Welt zu Gebote stehen, auch diejenigen, die den ganzen Reichtum der letzteren ausmachen, während diese mit Notwendigkeit auf einige wenige beschränkt sein müssen. Genau besehen reduziert sich auch hier der Unterschied darauf, daß nur die einen wahrhaft darstellen, die anderen aber statt dessen Reflexionen unterschieben, daß die einen mit schöpferischer Kraft die komischen Urbildungen der Natur herauf beschwören und die anderen mit der Vitriolsäure des Witzes die geschminkten Zerrbilder der Gesellschaft bespritzen, daß die einen *ursprüngliches* Leben bieten, die anderen *dialogisierte Satyre*. Doch, wenn die Stufen, die zur echten Tragödie hinauf führen, fast alle bedeutungslos sind, so hat umgekehrt jede Sprosse der Leiter, auf der man zur Komödie empor steigt, noch ihren Wert und ihr Verdienst. Der Tragödie ist die freie Uebersicht des Weltwesens durchaus unentbehrlich, und die ist nur auf dem höchsten Standpunkte möglich; der Komödie genügt schon eine bestimmte Ansicht desselben, und die ist auch auf einem minder hohen zu erlangen.

Dialogisierte, und wenn man lieber will, personifizierte Satyre ist es denn auch, was Gutzkow im „Urbild des Tartüffe" gibt. — Nicht Menschen mit Fleisch und

Blut treten vor uns hin, ſondern Typen. Allein das iſt auch bei ſeinen Vorgängern, z. B. bei dem doch gewiß äußerſt reſpektablen Dänen Holberg, hin und wieder ſelbſt bei Molière, der Fall. Und dieſe Typen ſtellen ſich zu einem Wort zuſammen, mit dem der Verfaſſer den ganzen geſellſchaftlichen Zuſtand entzaubert, wenigſtens ſo weit, daß er ſich zu der Heuchelei, auf der er größtenteils beruht, notgedrungen bekennen muß. Ich kann mir die umſtändliche Reproduktion des Stücks erſparen, da es längſt gedruckt vorliegt. Aber ich muß der hohen Rundung und Geſchloſſenheit desſelben in Erfindung und Ausführung meine Hochachtung bezeugen. Gerade dieſe Eigenſchaften waren es, die ich gewöhnlich in Gutzkows Produktionen vermißte, und deren Mangel ſie einem nur halb ausgeſchmiedeten Ring immer ſo ähnlich machte. Mit um ſo größerer Freude habe ich ſie hier endlich angetroffen. Der Grund liegt wohl darin, daß er diesmal mit glücklichem Takt nur diejenigen Elemente in ſeinen Kreis zog, die er wirklich beherrſcht, und daß er deshalb keine Forderungen erregte, als ſolche, die er befriedigen konnte. Dieſen Takt ſollte er immer beweiſen, und z. B. in ſeinen dramatiſchen Gemälden das Tragiſche, dem er nun einmal nicht gewachſen iſt, ſtets nur ſo ſchattenhaft im fernen Hintergrund aufdämmern laſſen, wie hier das düſtere Familienereignis, aus dem ſich die Handlung hervorſpinnt.

*

Aus Rezensionen.

Die Leutchen mögen so viele Signoras oder Donnas in den Dialog ihrer Stücke hineinflicken, wie sie wollen, und ganze Berge von Goldorangen aufhäufen: man kommt Italien und Spanien keinen Hahnenschritt näher. Jedes Wort des Charakters muß das Volk, dem er angehört, das Land, welches diesem Volk die Physiognomie aufdrückte, die Bildungsstufe, die er einnimmt. die momentane Situation, in der er sich befindet, wieder spiegeln, und dies alles muß nun noch obendrein, wie das Wasser durch den Wellenschlag, durch das Originelle seiner Individualität, das sich jeder näheren Bestimmung durch allgemeine Kategorien entzieht, eigentümlich gebrochen werden. Das resultiert nun nie aus einer nüchternen Verstandes-Operation, die übrigens immer noch viel höher zu schätzen ist, als die naiven Ergüsse einer gewissen, selbst der Gedankenerzeugung völlig unfähigen, Trivialität, die sich namentlich in Oesterreich gerne für Poesie verkauft; es resultiert nur aus einem schöpferischen Prozeß und ist eben darum der beste Beweis dafür, daß ein Werk aus einem solchen hervorging.

*

Schiller wußte sehr wohl, warum er seiner Johanna neben der flammenden Begeisterung für König und Vaterland noch eine ganz mystische bis in die fernste Kindheit hineinreichende Reihe von Visionen, Träumen und Erscheinungen lieh; er wußte sehr wohl,

warum er ihrem Entſchluß, der erſt bei dem Anblick des ihr als Zeichen verheißenen Helms, nun aber auch plötzlich, reif wurde, ſo viele Momente des Zitterns und Zagens, des Zweifelns, ja des inſtinktartigen Widerſtrebens, vorangehen ließ. Denn ein Weib, das ſich in Schlacht und Kampf hineinſtürzt und den ihm angewieſenen Kreis mit dem dieſem geradezu entgegengeſetzten vertauſcht, iſt nur dann nicht mehr abſtoßend und widerwärtig, wenn man erkennt, daß es nicht anders kann, daß es von höherer Macht getrieben wird. Dies wird aber eben nur auf dem von Schiller eingeſchlagenen Wege, der weit über die Sphäre der nüchternen Selbſtbeſtimmung hinausführt, anſchaulich gemacht; ein einfacher Willensakt, wie auch immer hervorgerufen, iſt dazu durchaus nicht hinlänglich. Nicht das Individuum darf ſich von den Forderungen der Natur entbinden, um ſeinem perſönlichen Drange, ſei oder ſcheine dieſer auch noch ſo edel, genug zu tun; nur die Natur ſelbſt kann es losſprechen, um auf dieſe Weiſe einen großen, durch gewöhnliche Mittel nicht mehr realiſierbaren Zweck zu verwirklichen. Dem Dichter iſt es nämlich vergönnt, ſich das Univerſum, als aus einer unendlichen Reihe von Kreiſen beſtehend, vorzuſtellen, die ſich ſpiralförmig auseinander wickeln und von denen der weitere den engeren in dem Sinne bedingt, daß die für dieſen geltenden Geſetze in demſelben Moment außer Kraft treten, wo ſie mit den in jenem herrſchenden hindernd und hemmend zuſammenſtoßen. Darum fällt der Unterſchied zwiſchen Mann und Weib für ihn in dem Augenblick weg, wo in der kleinen Welt, deren Spitze der beide Geſchlechter umfaſſende Menſch iſt, nur noch

durch ein außerordentliches Werkzeug ein großes und notwendiges Ziel erreicht werden kann. Daß es wirklich so steht, muß der Dichter freilich zuvor gezeigt haben, oder doch zugleich zeigen, daher bei Schiller zunächst der ausführliche, den unglücklichen Zustand des Reichs und des Volks im allgemeinen mit der nötigen Eindringlichkeit darstellende Prolog, daher weiter im ersten Akt der Tragödie die sich ohne Unterbrechung folgenden, alle Hoffnungen und Aussichten vernichtenden Schicksalsschläge. Hat er das aber getan, hat er uns überzeugt, daß eine höhere Macht eingreifen muß, wenn noch eine Wendung zum Heil eintreten soll, so wird er mit dieser nicht mehr krämerhaft unterhandeln und sich von ihr etwa nur ein Drei-Viertels-Wunder ausbedingen, denn nun ist das Unwahrscheinlichere auf einmal das Warscheinlichere geworden. Er wird nicht die natürlichen Kräfte des Mannes verstärken, sondern dem Weibe, dem „zitternden Geschöpf", übernatürliche Kräfte verleihen; er wird nicht auf einen schon einmal umsonst geschleuderten Wurfspieß eine besser geschliffene Spitze setzen, sondern einen Grashalm zum Wurfspieß erheben. Gelingt es ihm dann noch, das der gewöhnlichen Ordnung der Dinge momentan entrückte Individuum durch die von ihm ausgehende Tat in einen Konflikt mit sich selbst zu versetzen, der es dieser Ordnung am Ziel seiner Laufbahn wieder unterwirft, und auch diesen Konflikt noch durch eine letzte, höchste, nun aber rein menschliche und sittliche Kraftanstrengung zu lösen, so hat er den Ring, in dem sich jedes echte Kunstwerk bewegt, vollständig geschlossen, und die Kritik hat nur noch zu ermitteln, was der Ring neben an-

deren Ringen bedeutet. Dieſe Intentionen aber waren es, die Schiller bei ſeiner Jungfrau von Orleans leiten mußten, und wie man auch über die Ausführung im einzelnen denkt, wie man namentlich die Begründung der innern Kriſis durch Johannas plötzliches Verlieben auf dem Schlachtfeld betrachten möge: der Bau ſeiner Tragödie iſt unanfechtbar. Auf den Bau aber, auf die Solidität der Grundveſten, kommt es an, nicht auf die Buntheit der Tapeten, womit die Wände behängt werden.

*

Struenſee.

Niemals iſt auf dem Welttheater eine furchtbarere Tragödie aufgeführt worden, wie diejenige, die den Namen des Grafen Johann Friedrich von Struenſee trägt. Das kleine, Meer umfloſſene, in Nebel eingehüllte Dänemark ſcheint dazu beſtimmt zu ſein, dem tragiſchen Dichter die ungeheuerſten Stoffe zu liefern. Als Shakeſpeare das erſchütternde, die Abgründe der Menſchennatur am tiefſten und unbarmherzigſten aufreißende ſeiner Gebilde, den Hamlet, hervorbrachte, da hatte er ſich zuvor vom Saxo Grammaticus die Familiengeheimniſſe eines ur-

alten, längſt verſchollenen däniſchen Königsgeſchlechts erzählen laſſen. Und wenn einer ſeiner Nachfolger dereinſt der ſchaudernden Menſchheit an einem erſchöpfenden Beiſpiel wird veranſchaulichen wollen, welch ein Aeußerſtes in der Welt möglich iſt, ſo lange ſie unbedingt von der unumſchränkten Willkür eines einzelnen, jeder menſchlichen Schwäche unterworfenen und nicht einmal gegen Wahn- und Blödſinn geſchützten Individuums abhängt, ſo wird er den Schatten Struenſees heraufbeſchwören. Am Schluß der dann entſtehenden Tragödie wird ſich nicht bloß jedes Volk ausdrücklicher, wie jemals, an das erſte Gebot: ich bin der Herr dein Gott, du ſollſt nicht andere Götter haben neben mir! gemahnt fühlen, ſondern auch jeder Kronenträger wird demutsvoll ausrufen: ich will kein Gott ſein! Geſchieht dies nicht, ſo iſt das Werk verfehlt.

Chriſtian der Siebente beſtieg als Jüngling von ſiebzehn Jahren den däniſchen Königsthron. Die Natur hatte ihn nicht karg ausgeſtattet, und er wäre in einfachen Verhältniſſen ohne Zweifel etwas Tüchtiges geblieben oder geworden. Aber den Lockungen und Verführungen, die ſich an den höchſten Platz der Geſellſchaft knüpfen, war er nicht gewachſen, und in kürzeſter Friſt bezahlte er ſeine Erhöhung durch einen phyſiſchen und moraliſchen Bankerott, der ihn noch unter das Tier herabſtürzte. Ob hierbei ein teufliſcher Plan mit im Spiele war, oder ob ihn bloß ſeine ſchrankenloſe Vergnügungsſucht und die damit verbundene Arbeitsſcheu ſo weit brachte, läßt die Geſchichte unentſchieden. Gewiß iſt, daß der abſolute

Monarch, der über allen Widerſpruch erhabene Stellvertreter Gottes auf Erden, ſehr bald auf den Punkt zurück glitt, wo er wieder zu ſeinen Kinderſpielen griff, wo er ſich täglich mit einem Mohrenknaben und einem Mohrenmädchen balgte und biß, und wo er nur noch die Fenſterſcheiben des Schloſſes, die er zertrümmerte, und die Statuen des Gartens, denen er die Köpfe abſchlug, ſeine Souveränität empfinden ließ. Gewiß iſt nicht weniger, daß ſich in ſeiner eigenen Umgebung eine Perſon fand, die ſeinen Stumpfſinn für ihre Zwecke auszubeuten und den Donnerkeil in ſeiner Hand geſchickt zu brauchen verſtand. Neben dem entmarkten Chriſtian ſtand ein junges, feuriges, begehrendes Weib, die Königin Caroline Mathilde, eine Tochter Albions und erſt fünfzehn Jahre alt, als ſie mit ihm verbunden wurde. Aber ſie hatte trotz ihrer Jugend und ihrer Schönheit ihm nie einen Eindruck abgewonnen; kaum daß zum Beweis der wirklich vollzogenen Vermählung aus Mathildens Schoß in dem ſiechen Kronprinzen ein ſchwächlicher Zeuge hervorging. Im Hintergrund, die kümmerliche Ehe mit Argusaugen überwachend und die Verhältniſſe beobachtend, lauerte die Königin-Mutter Juliane, ihren in jedem Betracht elenden, aber von ihr mit Affen-Zärtlichkeit geliebten Sohn Friedrich an der Hand und, eine zweite Livia, feſt entſchloſſen, ihm um jeden Preis und durch welches Mittel es immer ſei, die däniſche Königskrone zu verſchaffen. Dabei ein ausgeſogenes, unter der verkehrteſten Verwaltung faſt erliegendes und jeglichem Glücksritter preisgegebenes Land, bewohnt von einem zwar gutmütigen, aber doch nach und nach

infolge des materiellen Drucks aus seiner Bewußtlosigkeit erwachenden Volke.

In diesen Kreis der schon brütenden Eumeniden trat, vom König selbst bei der Wiederkehr von einer zu seiner Auffrischung unternommenen Reise nach Kopenhagen mitgebracht, der Schleswig-Holsteinische Superintendenten-Sohn Johann Friedrich Struensee ein, und zwar zunächst als Arzt. Christian stellte ihn seiner Gemahlin vor, und als er bemerkte, daß sie ihn nicht gerne sah, drängte er ihr — ein verhängnisvoller Zug! — ihn hartnäckig selber auf; wenn aber sein damaliger eigentlicher Günstling, der Graf Holk, sich darin gefiel, den Widerwillen, den sie auch gegen ihn hegte, zu steigern und ihren Haß herauszufordern, so benahm sich Struensee so zart und ehrfurchtsvoll gegen sie, daß er sich in nicht gar langer Zeit ihre Hochachtung und ihr Vertrauen erwarb. Noch rascher wuchs er in der Gnade seines Herrn, den er viel früher beherrschte, als es jemand gewahrte oder auch nur ahnte; es war freilich leicht, zu diesem Ziele zu gelangen, die Gabe, den Blödsinnigen zu amüsieren, reichte dazu hin. Bald teilte die Königin ihm ihre verschwiegenen Wünsche und ihre weit gehenden Zwecke mit; er verband sich mit ihr und gab ihr gleich darauf einen schlagenden Beweis seiner im Stillen gewachsenen Macht, indem er Holk zum Fall brachte und ihr ihren Gemahl wieder zuführte.

Jetzt wurden alle Waffen mit Erbitterung gegen ihn gekehrt. Die Minister, die auswärtigen Diplomaten, das Hofgesinde, alles verschwor sich gegen ihn. Aber niemand richtete etwas aus, und die Versuche, ihn

zu ſtürzen, zeigten nur, wie feſt er ſtand. Vom Erzieher des Kronprinzen und dem Lektor des königlichen Paares ſtieg er mit Schwindel erregender Schnelligkeit, einem Nachtwandler nicht unähnlich, der, dem glänzenden Geſtirn des Himmels folgend, vom Erdgeſchoß aus den Gipfel des Hauſes erklimmt, zum Geheimen Kabinetts-Miniſter, wurde in den Grafenſtand erhoben und fungierte bald mit unumſchränkter Machtvollkommenheit als alter ego des Monarchen. Nun befand er ſich auf einer Höhe, auf welcher ſich zu behaupten allerdings nicht leicht, aber den Umſtänden nach doch auch nicht unmöglich, ja nicht einmal zu ſchwer war. Und was hätte er wirken können, wenn er das verſtanden hätte! Manche der notwendigen Vorſichtsmaßregeln ergriff er auch in der Tat. Der König, das Automat in Menſchengeſtalt, ward für jederman, der nicht zu Struenſees Freunden oder Kreaturen gehörte, unzugänglich gemacht und von den Anhängern desſelben, wie von einer lebendigen Mauer, umgeben. An die Stelle Holks, die nicht unbeſetzt bleiben durfte, da der Miniſter doch nicht immer mit der Majeſtät Karten ſpielen konnte, trat der Graf Brandt, den Struenſee ſich unbedingt zugetan wußte. Auch der früher verbannte Graf Ranzau-Aſchberg, auf den er eben ſo feſt bauen zu dürfen glaubte, ward zurückberufen. Im Hauptpunkte aber ließ er es durchaus ermangeln, und von dem hing alles ab. Statt mit der Macht ſelbſt zufrieden zu ſein, griff er auch mit unkluger Begier nach ihren äußeren Zeichen; ſtatt, wie Richelieu in einem bekannten Fall, dem König, wie ein Höfling, auf dem Ball die Lichter vorzutragen und

ſich dafür durch die Diktatur im Kabinett zu entſchädigen, ſtellte er ſich bei jeder Gelegenheit prahleriſch in den Vordergrund und zerſtörte dadurch mutwilliger und unnützer Weiſe den letzten Reſt eines Scheins, der ihm heilig hätte ſein ſollen, wenn auch nur aus dem einfachen Grunde der Selbſterhaltung. Eben ſo wenig konnte er es über ſich gewinnen, die erlangte Macht mit Maß und mit der nötigen Rückſicht auf beſtehende Verhältniſſe zu gebrauchen. Entſchlüſſe, die dem römiſchen Senat Kopfzerbrechen gekoſtet haben würden, faßte er in einem Augenblick. Anordnungen, bei denen Julius Cäſar geſtützt hätte, wie z. B. die Aufhebung des Staatsrats, ſetzte er ſo unbedenklich in Vollzug, als ob von der Realiſierung eines unſchuldigen Einfalls die Rede geweſen wäre. Und die verletzendſte Form war ihm die liebſte. Er ging mit dem Donnerkeil in ſeinen Händen um, wie die Kinder mit einem neuen Spielzeug, das ſie gewöhnlich zerbrechen, weil ſie unaufhörlich damit klappern. Darum iſt es auch unentſchieden geblieben, ob er ſich aus wahrer Begeiſterung, aus unwiderſtehlichem innern Drang, oder aus Eitelkeit und Sucht, zu glänzen, zum Reformator von Dänemark aufwarf. Gerade dies macht ihn aber zum tragiſchen Charakter, und zwar in dem Sinn, daß er das Rechte allerdings gewollt, daß er jedoch aus zweideutigen Motiven gehandelt und aus dieſem Grunde nach dem gerechten Schluß des Schickſals nur ſäen, nicht auch ernten gedurft hat.

Auch die Königin ergab ſich dem Genuſſe ihres Triumphs bis zur Trunkenheit und forderte die Scheelſucht heraus, wie Struenſee den Haß und die

Rache. Ein Feſt drängt das andere bei ihr, wie Struenſee eine tollkühne Maßregel auf die andere folgen ließ. Dabei wurde die Verbindung beider immer inniger, und die Unvorſichtigkeit, mit welcher ſie gepflogen wurde, erreichte bald einen Grad, der der Verläumdung die frechſte Zunge löſen mußte. Als die Königin mit einer Prinzeſſin niederkam, drangen die zweideutigſten Gerüchte, die boshafteſten Bonmots ſchon bis zu ihrem Bett. Sie fand den verlorenen Schwerpunkt jetzt wieder und ſetzte dem vertrauten Umgang mit Struenſee für eine Zeit lang engere Schranken. Das half auch, die Ehrfurcht vor der Majeſtät kehrte noch einmal zurück, man glaubte zu weit gegangen zu ſein und hatte wohl auch recht. Aber ſie geriet wieder ins Schwanken, als dieſes Ziel erreicht war, und ſetzte ſich nun über alles hinaus. Was war begreiflicher? An ein Geſpenſt gekettet und im vollen Glanz der Jugend und der Schönheit ſtehend, unterlag ſie nur einer Natur-Notwendigkeit, wenn ſie ſich von ihrem Ekel, ihrem Schauder und Abſcheu vor dem Gemahl in den Armen eines Mannes zu erholen ſuchte, an dem ſie damals nur noch edle, hinreißende Seiten kannte. Daß es geſchah, iſt keinem Zweifel unterworfen, aber niemand braucht ſich zu bemühen, ſie zu entſchuldigen, weil niemand es wagen wird, ſie zu verdammen. Doch es hatte furchtbare Folgen, denn nun war den Feinden eine Waffe in die Hand gegeben, mit der ſie die Königin ſelbſt, die ſonſt unverletzlich, wie unverantwortlich, geweſen wäre, tödlich treffen konnten, und ſie wußten ſie zu brauchen. Als Ehebrecherin konnte ſie vor Gericht gezogen werden, mit ihr aber ſtand und

fiel Struenſee. Dieſer führte nun gerade in dem gefährlichen Moment, wo nicht bloß einzelne mehr, ſondern faſt alle Stände des Reichs gegen ihn erbittert waren und wo es nur noch am Mittel zur gemeinſchaftlichen Verſtändigung fehlte, um entweder eine Verſchwörung oder eine offene Revolution zuſtande zu bringen, die Preßfreiheit ein. Nun war das Mittel da. Wie die Preßfreiheit ausgebeutet wurde, zeigte ſich dadurch, daß ſie unbedingt zurückgenommen werden mußte. Aber wie ſchnell das auch geſchah, es war ſchon zu ſpät, das ganze Land war ſchon mit den niederträchtigſten Pasquillen auf den Kabinetts-Miniſter, ja auf König und Königin überſchwemmt, und die Saat ging wuchernd auf. Alles murrte oder fluchte, auch die Bauern, obgleich Struenſee ſie aus Sklaven zu Menſchen gemacht hatte. Sogar nach dem fernen Holſtein hinüber hatte der freche Strom der Schmähungen und Verdächtigungen ſich ergoſſen; ich habe ſelbſt als Knabe, ſechzig Jahre ſpäter, noch vergilbte Exemplare der damals vom Adel ausgeſtreuten Flugblätter in meinem Vaterlande Dithmarſchen in Händen gehabt, die, ſorgfältig aufbewahrt, von Geſchlecht auf Geſchlecht, wie ein Evangelium, übergegangen waren. Europa jubelte dem kühnen Mann, den es ſeiner Verwegenheit halber für einen großen hielt, freilich zu. Aber an dem Kranz, den das Ausland ihm aufgeſetzt hatte, konnte er ſich nicht feſthalten, als in Dänemark der Boden unter ſeinen Füßen wich.

Allerdings hätte er nur in Wahrheit zu ſein brauchen, was er zu ſein ſchien, und er würde jeden Sturm beſtanden haben. Aber es ergab ſich eben ein Bruch

in seiner Natur, als es zur Probe, ja als es nur zur Vorprobe kam. Sein Benehmen bei einem an sich höchst unbedeutenden, aus ganz partiellen Ursachen hervorgegangenen Matrosen-Aufstand war entscheidend für sein Schicksal. Es zeigte sich bei dieser Gelegenheit, daß ihm der Mut fehlte, und nicht bloß der physische, wohl mehr oder weniger von der Stimmung der Nerven abhängige, sondern auch der höhere, der alles an alles setzt, wenn es gilt, und nicht lange marktet und mäkelt. Man sah, daß er den Donnerkeil, den er so gern unnütz zu schwingen pflegte, im rechten Moment nicht zu schleudern wagte. Dies Geheimnis ward von den Matrosen am Hafen ausgeschrien, es kam in der Kinder Mund, und nun war seinen Feinden die Parole zum raschen Handeln gegeben und der Weg vorgezeichnet. Man mußte den der Furcht Zugänglichen überrumpeln. Natürlich bildete die Königin-Mutter Juliane den Mittelpunkt, um den herum die meisten sich gruppierten. Sie hatte sich bisher mit strenger Konsequenz noch immer im Hintergrund gehalten und nur schüchtern für den einen oder andern Fall einige Vorbereitungen getroffen; sie hatte jede offene Feindseligkeit ängstlich vermieden und die Heuchelei so weit getrieben, daß sie bei der neugebornen Prinzessin Gevatter gestanden hatte. Jetzt faßte sie bestimmte Verschwörungspläne und sah sich nach einem Werkzeug um. Zuerst warf sie ihr Auge auf Ranzau-Aschberg, der seit der Auflösung des Staatsrats Struensees entschiedenster Widersacher geworden war. Aber sie brauchte nur einen Arm, und Ranzau hatte auch einen Kopf. Darum ließ sie es einstweilen dabei bewenden,

daß ſie ihm im allgemein ſchmeichelte, jedoch nicht entſchieden gegen ihn herausging. Wie ſie ſich noch nach einem Erſatzmann für ihn umſah, trug ſich ihr der Oberſt Köller aus freien Stücken an, der eins der in Kopenhagen liegenden Regimenter kommandierte und Struenſee aus kleinlichen Gründen tödlich haßte. Sie griff begierig zu und zog nun auch Ranzau ins Vertrauen, der in einem unwillkürlichen Anflug von alter Teilnahme für Struenſee oder in einer Regung von Pflichtgefühl ihn kurz zuvor dringend gewarnt, aber durch ſeine Vorſtellungen bei ihm ſo wenig ausgerichtet hatte, daß er in doppelt großer Erbitterung von ihm geſchieden und ſich deshalb zu allem bereit finden ließ. Der Kommandant der Dragoner, Oberſt Eichſtädt, ein eben ſo unbedeutendes als obſkures Individuum, wurde bloß dadurch gewonnen, daß eine Königin ihm die Ehre erwies, ſich um ihn zu bekümmern; er ſollte in Köllers Fauſt das Schwert vorſtellen. Während dies alles geſchah, häufte Struenſee ſeine Fehler, war in einem und demſelben Augenblick tollkühn und feige zugleich, löſte die aus lauter Norwegern beſtehende königliche Leibgarde durch einen unüberlegten Gewaltſtreich und ließ ſich darauf von ihr im offenen Aufſtand die ungehörigſten Zugeſtändniſſe abtrotzen, führte, als ob er Mut oder Vertrauen hätte, den Hof von Friedrichsburg in die aufgeregte Reſidenzſtadt zurück und umringte, um den dadurch vielleicht entſtandenen günſtigen Eindruck doch ja wieder zu vernichten, das Schloß mit geladenen Kanonen. Am 16. Januar 1772 fand ein Ball bei Hofe ſtatt. Die darauf folgende Nacht wurde zum Ausbruch der Ver-

schwörung festgesetzt, weil Köllers Regiment die Wache im Schlosse hatte. — Der Ball wurde um ein Uhr beendigt, die Gäste entfernten sich, die Majestäten zogen sich zurück. Nun umzingelte Eichstädt mit seinen Dragonern den Schloßhof, und Köller erklärte seinen Offizieren, er habe vom König den Befehl, die Königin Mathilde, den Kabinetts-Minister und ihre sämtlichen Anhänger zu verhaften. Vom König! Jeder wußte, wie es mit dem Könige stand; Köller hätte eben so gut erklären können, er habe diesen Befehl von Carolina Mathilde und von Struensee selbst. Dennoch stieß er auf keinen Widerspruch, auf keine vorwitzige Frage. Nun verfügte er sich stehenden Fußes zu Struensee, den er im Bette traf, und der, anstatt ihm Widerstand zu leisten, wodurch er sich, da es an der Königs-Ordre fehlte, hätte retten können, ihm willenlos ins Gefängnis folgte. Ranzau begab sich dagegen, von der Königin Juliane und dem Prinzen Friedrich begleitet, zum König Christian, dem er durch die Vorspiegelung, daß sein Leben in Gefahr stehe, daß das Volk das Schloß stürme und den Verräter Struensee ausgeliefert haben wolle, die Unterschrift der Verhafts-Befehle abdrang, auf die hin bereits gehandelt worden war. Hierauf eilte er zur Königin Caroline Mathilde. Bei dieser fand er aber, was Köller bei Struensee nicht gefunden hatte, Besonnenheit und Widerstand. Nur durch Anwendung der rohsten Gewalt konnte die heldenmütige Engländerin in den Wagen hinein gezwungen werden, der sie noch in derselben Nacht nach der Festung Kronenburg abführen sollte.

Der absolute Monarch war also durch Anwendung der nichtswürdigsten Mittel dahin gebracht worden, die Menschen, die ihm die liebsten waren, ihren Todfeinden zu überliefern, und die Königin, die Teilnehmerin seiner Macht und Glorie, hatte von Aristokraten-Händen eine Behandlung erfahren müssen, wie sie der gemeinsten Verbrecherin nicht ärger von fahndenden Gendarmen zugefügt wird. Der Prozeß, der nun folgte, dürfte das scheußlichste sein, was die Jahrbücher der Justiz zu berichten haben. Dem zerknirschten und in sich zusammen gebrochenen Struensee ward das Geständnis des Ehebruchs mit der Königin durch die schändliche Lüge, daß das Verbrechen von ihr bereits eingestanden sei, abgelistet; der Königin durch das umgekehrte Vorgeben. Bei ihr mußte man sich, aus Furcht vor England, damit begnügen, sie völlig in der öffentlichen Meinung zu vernichten und dann aus dem Lande zu verbannen. Struensee durfte aber, sonst wäre die Rache nicht vollständig gewesen, nicht mit dem Leben davon kommen, ja sogar Brandt mußte die seinem Gönner und Freunde bewiesene Anhänglichkeit und Treue mit seinem Blute bezahlen. Todesurteile, die in ihrer Motivierung der offenkundigen Wahrheit und der gesunden Vernunft auf frechere Weise Hohn sprachen, wie die in diesem Prozeß gefällten, sind nicht denkbar. Brandt hatte z. B. einmal mit Christian ringen müssen, weil dieser durchaus seine Kräfte an ihm prüfen wollte. Das erklärten die Richter für ein todeswürdiges Attentat auf den Monarchen. Struensee hatte als Arzt dem siechen Kronprinzen eine Lebensweise vorgeschrieben, die frei-

lich hart war, die ihn aber gesund und kräftig gemacht hatte; das war ein Angriff auf den Thronerben. Die Unterschriften des Königs waren leicht zu erlangen. Er las nichts von allem, was ihm vorgelegt wurde. Es wird erzählt, daß er während des Unterschreibens nach Struensee und Brandt, wovon der eine oder der andere ihm während dieser seiner einzigen Regierungsarbeit sonst vielleicht die Feder zu reichen oder die Papiere unterzubreiten pflegte, mehrmals mit Ungeduld gerufen haben soll. Das hätte denn recht gründlich dargetan, wie viel er davon wußte, daß er sie eben durch einen Federzug ins Grab sandte. Sie wurden gleich darauf enthauptet und ihr Leichnam nach dem Tode geviertelt, der erwartete Jubel des gemißbrauchten und methodisch irre geleiteten Volks blieb jedoch aus. Die Königin Caroline Mathilde ward nach Celle in die Einsamkeit verbannt, wo sie, getrennt von ihren, in den schlimmsten Händen zurückgebliebenen Kindern, wenige Jahre nachher am gebrochenen Herzen starb. Christian vegetierte noch dreißig Jahre fort, und dieselben Menschen, die den unglücklichen Brandt wegen seines unfreiwilligen Ringens mit ihm hatten hinrichten lassen, mißhandelten ihn, wie sie nur konnten, und ehrten in ihm so wenig den Kronenträger, als sie den Wahnsinnigen schonten. Ich hörte in Kopenhagen eine charakteristische Anekdote, die wenig bekannt zu sein scheint. Einmal bei Tische unter dem Hofgesinde sitzend und von allen Seiten, wie gewöhnlich, verhöhnt und verspottet, erhebt er sich plötzlich, schaut mit Majestät um sich und ruft: Kennt Ihr mich nicht? Ich bin der König von Dänemark! Alle erstarren, jeder fürchtet,

einen Lear, dem die Beſinnung zurückgekommen iſt, vor ſich zu ſehen und durchlieſt ſein Schuldbuch. Aber der lichte Moment geht ſo raſch vorüber, wie er kam, Chriſtian ſetzt ſich wieder, dreht Brotkügelchen und wirft ſie ſeinem Nachbar ins Geſicht.

Hier der Stoff in ſeiner Gliederung und Gruppierung nach allen Seiten und mit ihm die Tragödie ſelbſt, denn ich bin der Ueberzeugung, daß nicht ein Element weggelaſſen, verändert oder abgeſchwächt werden darf, wenn der Dichter nicht gegen den heiligen Geiſt der Kunſt, wie der Geſchichte zugleich ſündigen und ſeinem Werke die Spitze abbrechen will. Nicht, als ob nicht auch auf andere Weiſe etwas in ſeiner Art Schätzbares und Dankenswertes zuſtande kommen könnte! Das iſt allenfalls ſchon bewieſen, kann alſo nicht mehr beſtritten werden. Aber ich bin der Meinung, daß man, wenn ein hiſtoriſches Ereignis in einem der ſeltenſten Fälle die runde vollendete Kunſtform gleich mit auf die Welt bringt, dieſe nicht zerſchlagen oder auch nur verletzen kann, ohne ihm unmittelbar ans Leben zu gehen. Das iſt eben ſo wenig möglich, als es möglich iſt, einem Menſchen den aus ſeinem eigenen Rumpf hervorgewachſenen Kopf abzuhauen, ihm einen neuen aufzuſetzen und ihn doch nicht zu töten. Zu dieſem Bilde gehört aber mit gleicher Notwendigkeit der ſich ſelbſt zerſtörende König und die infolge der ſie umgebenden unnatürlichen Verhältniſſe den ſittlichen Schwerpunkt verlierende Königin, wie der abenteuerliche Arzt und die hinterliſtige Ariſtokratie, die ſich gegen ihn verſchwört, weil er ihr den Todesſtoß verſetzt. Denn das Bild, in ſeiner innerſten Bedeutung erfaßt, ſtellt den Abſolutis-

mus dar, der ſich ſelbſt durch ſeine Schrankenloſigkeit vernichtet und noch mehr Weh über ſein eigenes Haupt bringt, wie über die Welt. So betrachtet, ſteht es einzig in der Geſchichte da und predigt allen Parteien eine ernſte Lehre, die, wie ich im Anfang ſagte, von jeglicher, wenn auch zum Teil widerſtrebend, beherzigt werden wird. Von dieſer Höhe herabgezogen und aus konventionellen oder andern Gründen verſtümmelt und verengert, wird es ein Dutzendſtück, wobei man ſich fragen muß: warum iſt Struenſee hier zu Gevatter gebeten worden? Hans, Peter oder Paul hätten ja denſelben Dienſt getan! Ja, ich behaupte, das Bild wird nur dann verletzend, wenn man es nicht in ſeiner vollen Totalität hinzuſtellen wagt. Ein König Chriſtian, der nicht ſelbſt Schuld an ſeinem moraliſchen Elend iſt, oder deſſen Schuld uns verhüllt bleibt, darf im Drama durchaus nicht auftreten; eine Königin, die nur liebelt, die von der Naturmacht nicht unwiderſtehlich fortgeriſſen erſcheint, ſondern nur mit ihr ſpielt, darf es eben ſo wenig. Der eine iſt ein unäſthetiſcher, die zweite ſogar ein verächtlicher, entſchieden widerwärtiger Gegenſtand, denn mit einem Unglück, dem der Wille nirgends begegnen konnte, hat die tragiſche Kunſt nichts zu ſchaffen, und mit Leidenſchaften, die keine ſind, die ſich, wie ein Kaminfeuer, bei einem gewiſſen Grad willkürlich auslöſchen laſſen, hat ſie auch nichts zu tun. Dagegen kann die ungeheuerſte Wirkung nicht ausbleiben, wenn man ſieht, wie die Maßloſigkeit, mit welcher der König ſich dem Genuſſe ſeiner Allgewalt hingibt, ſich zunächſt dadurch an ihm rächt, daß er des Genuſſes unfähig wird; wie ſie dann eine

unendliche Reihe fremder Maßloſigkeiten hervorruft, die ohne die ſeinige und ihre unabwendbaren Folgen nicht möglich geweſen wären; wie dieſe fremden Maßloſigkeiten darin gipfeln, daß die furchtbarſten Juſtizmorde in ſeinem Namen an den einzigen Perſonen, für die er noch etwas empfindet, begangen werden, und wie er endlich nach blutiger Beſeitigung dieſer ſeiner letzten Stützen ſeinen bitterſten Feinden hilf- und widerſtandslos in die Hände fällt. In dieſem Sinn, in dieſem aber auch allein, würde das Stück dann auch für die liberalen Ideen, zu deren eigentlichem Träger man Struenſee kaum machen dürfte, kämpfen und vielleicht den letzten Opponenten überwinden. Was nun noch Struenſee, als Charakter, betrifft, ſo hätte der Dichter Gelegenheit, in ihm, ohne den hiſtoriſchen Ueberlieferungen den geringſten Zwang anzutun, ein Gegenſtück des Hamlet hinzuſtellen. Denn wenn Hamlet vor lauter Denken nicht zum Handeln kam, ſo kam Struenſee vor lauter Handeln nicht zum Denken! Beides liefert aber das gleiche Reſultat.

*

Aus einem Briefe

An Ausflüchten wird es nie fehlen, wenn man einen Dichter von den Brettern, die die Welt bedeuten ſollen und die in Deutſchland leider die Bettler-Herberge bedeuten, fern halten will. Anfangs ignoriert man ihn,

dann mäkelt man an ihm und am Ende, wenn er den Entwickelungsprozeß so weit durchgemacht hat, daß beides nicht mehr geht, erklärt man, man habe keine Schauspieler für ihn. Ich las in diesen Tagen das Bülowsche Buch über Heinrich Kleist. Eine Parallele zwischen den damaligen und den gegenwärtigen Zuständen drängte sich mir fast unwillkürlich auf, und ich durfte nicht sagen: lebte er jetzt, es würde ihm anders ergehen. Ich weiß nicht, ob es möglich ist, diese elenden Institute, die sich für Bildungs-Anstalten ausgeben und die das Gegenteil sind, umzugestalten, wenn man nicht beim Fundament anfängt. Aber das weiß ich, daß man ihnen die Maske abreißen kann, und ich halte es für Pflicht, es zu tun. Es soll ihnen nicht gelingen, das möchte ich allein verbürgen, sie noch einmal durch das bloß zu diesem Zweck neu erfundene Dramaturgen-Wesen wieder aufzufrischen. Es liegt in der Natur der Dinge, daß der Dichter nur seiner Kunst leben kann, daß er, obgleich er nicht einen einzigen Abgrund der Welt und der Wissenschaft undurchforscht lassen wird, wenn er ist, was er sein soll, doch alles auf sich beziehen und in sich verweben muß. Es liegt in der Natur des Polizeistaates, daß er wohl für die Phrasendrechsler einen Platz hat, aber nicht für den Dichter, den wahren Ergründer und Darsteller der zeitlichen und ewigen Verhältnisse der Welt und des Lebens. Sie werden es natürlich finden, verehrtester Freund, daß ich Erfahrungen dieser Art von der symbolischen Seite auffasse. Ich kann nicht in den Verdacht geraten, daß eine andere, als die allgemeine ethische Entrüstung aus mir spricht. Davor schützt mich wenn nicht mein Cha-

rakter, ſo doch meines Lebens Situation. Aber um ſo unbefangener kann ich ſprechen . . .

Ihre Frage, ob ich es für angemeſſen hielte, ein Stück, deſſen Stadium ich praktiſch überwunden habe, zur Aufführung zu bringen, hat mich ein wenig überraſcht. Vielleicht habe ich Ihren früheren Brief über die Julia in einem zu günſtigen Sinne ausgelegt. Nach meiner Anſicht ſind alle meine bisherigen Stücke nur in dem Sinne Stufen, daß ſie, wie bei anderen Dichtern auch, den hervorbringenden Geiſt freilich weiter führen, nichts deſtoweniger aber für ſich Spitzen darſtellen. Oft ſind dieſe Spitzen ſogar der Art, daß ich mir bekennen muß, ſie nie wieder erklimmen zu können. Dahin gehört z. B. der dritte Akt der Judith mit dem Daniel, von dem ich überhaupt nicht glaube, daß er in irgend einer Literatur auch nur einen Verwandten hat.

*

1850.

Die tragiſche Kunſt

Wohl ſoll die Kunſt euch ſtets erfreu'n,
Selbſt durch das blut'ge Trauerſpiel,
Nur müßt ihr nicht das Mittel ſcheu'n,
Durch das ſie's hier erreicht, dies Ziel.
Die Sonne lacht euch ohne ſie,
Euch ohne ſie das Morgenrot,

Allein der Schmerz erquickt euch nie,
Und nie der Tod, der bitt're Tod.
Sie nötigt beide, es zu tun,
Sie führt sie nah' genug heran,
Daß keine Kraft in euch mehr ruh'n,
Daß jede sich nur steigern kann;
Sie hält sie dennoch fern genug,
Daß euch ihr Stachel nicht verletzt,
Und daß nur, wer schon selbst dem Fluch
Verfallen ist, sich noch entsetzt.
Verkehrt sie denn mit Tod und Schmerz,
So tut sie's stiller Hoffnung voll,
Daß eben dadurch euer Herz,
Wie nie vom Leben schwellen soll,
Und daß ein einziger Genuß,
Wie keine Lust ihn euch gewährt,
Euch Seel und Sinn erfrischen muß,
Wenn sie das Grauen selbst verklärt.

*

Der Deutsche Mime

Freilich hat der Mime in Deutschland selten Gedächtnis,
Aber er braucht es ja nicht: hat doch sein Publikum keins!

*

Schauspielerkritik

Spielen nur hieß es, wenn Menschen die Schatten der Dichter beseelen?

Leben heißt es, nur ſchnell! Richter, erwägt's, wenn ihr ſprecht.

*

Widmung des „Trauerſpiel in Sicilien" an H. T. Rötſcher

Ich ſaß zu Neapel im Herbſt des Jahres 1845 eines Abends in dem Café di Europa. Dieſes Café, am Toledo gelegen und die Ausſicht auf die Piazza reale darbietend, bildet den Sammelplatz der feinen Welt, und namentlich der ab- und zuſtrömenden Fremden. Schon darum hat es aber auch eine magiſche Anziehungskraft für das Proletariat; zu Dutzenden lugen die Lazzaroni mit ihren gierigen, hungerbleichen Geſichtern durch die blinkenden Fenſterſcheiben hinein, um zu ſehen, wie der Glückliche drinnen genießt, und ſicher haben ſie dort einen guten Teil des unverſöhnlichen Haſſes eingeſogen, den ſie brauchten, um ſpäter ſo ingrimmig-kaltblütig morden und würgen zu können. Nirgends tritt die Kluft, die zwiſchen den beſitzenden und nichtbeſitzenden Klaſſen der Geſellſchaft beſteht, ſo ſchneidend ſcharf hervor, wie an dieſem Ort, ſelbſt in Paris nicht, denn in's Palais royal wagt das Elend ſich erſt hinein, nachdem es ſich mit Flittern behängt hat, und dann täuſcht es ſich über ſich ſelbſt und fängt zu lächeln an; hier aber ſteht es in nackter Blöße da. Ich brachte nie im Café di Europa eine Stunde zu, ohne mir die Zukunft, die ſich aus einer ſo zerklüfteten Gegenwart früher oder ſpäter mit Notwendigkeit entwickeln mußte, auszumalen; auch mochten wenige im-

ſtande ſein, die ungeheuern, wenn auch unbeſtimmten Bilder, die ſich der Phantaſie dort gewaltſam aufdrängten, ſo leicht, wie läſtige Fliegen, zu verſcheuchen. An dem Abend, von dem ich rede, ſetzte ſich ein ſizilianiſcher Kaufmann zu mir, der eben aus Palermo zurückgekommen und von einem entſetzlichen Vorfall, der ſich dort kürzlich ereignet hatte, noch ganz voll war. Ein Mädchen flieht aus dem Hauſe ihres Vaters, um ſich durch einen ſchon gewonnenen Geiſtlichen mit ihrem Geliebten verbinden zu laſſen und ſo einer Zwangsehe zu entgehen. Sie erſcheint zu früh auf dem für die Zuſammenkunft beſtimmten Platz und fällt zwei Gendarmen in die Hände, die ihr erſt den mitgenommenen Schmuck rauben und ſie dann ermorden. Als der Geliebte nun kommt, werfen ſie ſich über ihn her, beſtreichen ihn mit Blut, ſchleppen ihn vor den Podeſta und klagen ihn der Mordtat an. Natürlich finden ſie Glauben, und was am Beweiſe fehlt, das erſetzt ihr Schwur. Aber ein Bauer, der ſich vor ihnen mit geſtohlenen Früchten auf einen Baum geflüchtet und alles mit angeſehen hat, iſt ihnen gefolgt und entlarvt ſie. Ich fand dieſen Vorfall ſo ſymboliſch, er ſchien mir die ſittlichen und ſelbſt die politiſchen Zuſtände des Landes und Volks ſo grauenhaft treu wieder zu ſpiegeln und meine durch Forſchen und Beobachten längſt erworbenen Anſchauungen ſo ſchrecklich zu beſtätigen, daß er mir augenblicklich, wie er mir erzählt wurde, mit allen handelnden und leidenden Perſonen zum dramatiſchen Bilde zuſammenrann. Aber allerdings gab es keine Form dafür, wie die der Tragikomödie, in deren Weſen es durchaus nicht liegt, daß ſie zur Parodie

verflacht werden muß, was freilich meiſtens geſchieht. Wenn ſich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der ſich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, ſo iſt das eben ſo furchtbar als barock, aber auch eben ſo barock als furchtbar. Man möchte vor Grauſen erſtarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte ſich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Fröſteln beſchleicht uns wieder, ehe uns das gelingt. Nun verträgt ſich die Komödie nicht mit Wunden und Blut, und die Tragödie kann das Barocke nicht in ſich aufnehmen. Da ſtellt ſich die Tragikomödie ein, denn eine ſolche ergibt ſich überall, wo ein tragiſches Geſchick in untragiſcher Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Menſch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte ſittliche Macht, ſondern ein Sumpf von faulen Verhältniſſen vorhanden iſt, der Tauſende von Opfern hinunterwürgt ohne ein einziges zu verdienen. Ich fürchte ſehr, manche Prozeſſe der Gegenwart können, ſo wichtig ſie ſind, nur noch in dieſer Form dramatiſch vorgeführt werden. Tragiſch zu ſein, hörten ſelbſt die bedeutendſten auf, ſeit die Ueberzeugung der einen Partei nicht mehr mit der Ueberzeugung der anderen, ſondern nur noch mit ihrem Intereſſe zu kämpfen hat. Aber die Träger und Verfechter dieſer Intereſſen, wie nichtig und erbärmlich ſie auch, als Perſönlichkeiten betrachtet, ſeien, ſind der Komödie deſſen ungeachtet noch nicht verfallen, denn es gehen fürchterliche Wirkungen von ihnen aus. Da bleibt dem Künſtler, der ſich nicht begnügen will, die Roſen und Lilien auf dem Felde zu malen, nichts übrig,

als zu der Form der Tragikomödie zu greifen. Daß dieſe Form keine reine iſt, wird er darum nicht vergeſſen. So entſtand das „Trauerſpiel in Sizilien". Wenn ich Ihnen, hochverehrter Freund, das Werk jetzt zuſchreibe, ſo geſchieht es natürlich vor allem, um Ihnen einen öffentlichen Beweis meiner unveränderlichen Hochachtung zu geben. Ich hoffe aber auch, daß es Ihnen vielleicht Gelegenheit bietet, die Theorie der Gattung, der es angehört, feſtzuſtellen und die Wiſſenſchaft der Kunſt mit einer neuen Abhandlung zu bereichern. Als es vor einigen Jahren in der Novellenzeitung zum erſten Mal erſchien, wurde es, vermutlich des Titels wegen, faſt überall für eine Tragödie genommen, obgleich jeder Vers, vom erſten bis zum letzten, in Ton und Färbung widerſprach, und nun höchſt ſeltſam beurteilt. Das beweiſt, daß es hier für den Kunſtphiloſophen etwas zu tun gibt.

*

Aus dem Vorwort zur „Julia".

Als ich im Oktober 1849 den Herrn von Küſtner um definitive Nachricht erſuchte, wann er ſein aus eigener Bewegung gegebenes Wort zu löſen und die Julia zur Aufführung zu bringen gedächte, erhielt ich die Antwort, daß „der Geiſt der Zeit ſich inzwiſchen wieder verändert hätte, und daß das Stück ſich zu ſehr von den gewöhnlichen Formen und hergebrachten Anſichten entfernte, um nicht höheren Orts und bei dem jetzt wieder den Ton angebenden konſervativen Publikum Anſtoß zu erregen." Er bot mir dabei ein Honorar an, was

ich zurück wies, und erklärte ſich dann bereit, anſtatt der Julia die Maria Magdalena in Szene gehen zu laſſen. Ich willigte ein, um der Sache ein Ende zu machen.

Als ich mich im Frühling 1850 an den mittlerweile für den Herrn von Holbein eingetretenen Herrn Dr. Heinrich Laube um Auskunft wandte, wann die von ſeinem Vorgänger angenommene Julia zur Aufführung gelangen würde, erwiderte er mir, daß die Intendanz in den „äſthetiſchen und moraliſchen Wert" des Werkes Zweifel ſetze und deshalb die Erlaubnis, ſie zuerſt auf dem Hofburg- und National-Theater zur Aufführung zu bringen, verweigere. Der Handel iſt noch jetzt in der Schwebe; ich habe nicht repliziert.

Dieſe Tatſachen ſind wichtig; denn ſie beweiſen, daß ſich ſeit dem Jahre 1848 die Stellung des dramatiſchen Dichters in Deutſchland durchaus nicht weſentlich verändert hat, daß er nach wie vor von der ſchrankenloſeſten Willkür abhängt, und daß, um in dürren Worten die ſchreckliche Konſequenz zu ziehen, Heinrich von Kleiſt jetzt noch eben ſo gut verhungern könnte, wie früher. Ich werde die darauf bezüglichen, zum Teil höchſt naiven Aktenſtücke bei einer anderen Gelegenheit veröffentlichen und füge für dies Mal nur nachſtehendes über den ſpeziellen Fall hinzu.

Dem Herrn von Küſtner muß ich die Richtigkeit ſeines Motivs, daß mein Stück ſich von den gewöhnlichen Formen und den herkömmlichen Anſichten entferne, unbedingt einräumen, wenn ich den Schluß, den er daraus ableitet, auch nicht zugeben kann. Den Zweifel an dem moraliſchen Wert meines Werkes will ich zu heben ſuchen; der äſthetiſche ſteht und fällt mit dem meiner übri-

gen Produktionen und ist allerdings für jeden unnachweisbar, der es in Abrede stellt, daß das Licht zuweilen durch den Schatten gemalt werden muß, und der für die zweite, größere Hälfte eines Dramas, die nicht durch die Reden der Charaktere, sondern durch ihre Stellung zu einander expliziert wird, kein Auge hat.

Unstreitig findet sich in meiner Julia viel Unvernünftiges und viel Unsittliches, *ich behaupte aber, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre.* Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdruck kommen und sind das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu Teil wird. Genau besehen, nimmt der Dichter die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt und löst sie seinerseits in Vernunft und Sittlichkeit auf, indem er Ursache und Wirkung enger zusammen rückt, als es in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt. Man soll daher nie fragen, von welchem Punkt er ausgeht, sondern stets, bei welchem Punkt er anlangt, und wenn man mir diese Gerechtigkeit erweist, so wird man gewiß nur ein befriedigendes Resultat finden.

Ohne Zweifel steht es im schneidendsten Widerspruch mit den „gewöhnlichen" Formen und den „herkömmlichen" Ansichten, daß ein vornehmer Herr, der sich im Uebermut der Jugend physisch zu Grunde gerichtet hat, den Frevel, der darin liegt, erkennt und Buße dafür

tut. Weit entfernt, der Welt, die er um dieſen Menſchen betrog, dadurch Erſatz zu leiſten, daß er ihr einen Menſchen erhält, der ſchon ſicher verloren war, wie das in meinem Stück geſchieht, wird er eine ſittliche Niederträchtigkeit auf die andere folgen laſſen. Er wird, wenn er dem Bachus und der Venus notgedrungen Lebewohl ſagen muß, ſeine „Karriere" zu machen ſuchen und ſich trotz ſeiner auf Null reduzierten Leiſtungsfähigkeit in den Staatsdienſt eindrängen, um nach oben zu kriechen, nach unten zu tyranniſieren, er wird, nachdem dies gelang, eine „Verbindung" ſchließen, um die Einnahme zu verdoppeln und für böſe Stunden der Krankenwärterin gewiß zu ſein; er wird auch wohl noch einen „Namensträger" ins Leben rufen; ein unglückliches, von vorneherein ohne Schuld zu ewigem Leiden verdammtes Halb- und Zwitterweſen, und ſo die Zukunft vergiften, wie die Gegenwart verpeſten. Dies iſt gewöhnlich und herkömmlich; dem Bertram des erſten Akts begegnen wir in jeder großen Stadt hundert Mal des Tags auf der Gaſſe; den Bertram des letzten treffen wir vielleicht in ganz Europa nicht ein Mal an. Daß es aber moraliſch ſei, unmoraliſch zu bleiben, und unmoraliſch, moraliſch zu werden, darf ich mit einiger Hoffnung auf allgemeine Zuſtimmung verneinen. Damit iſt denn die Moralität meines Haupt-Charakters und die davon dependierende des ganzen Dramas, das in ihm gefangen und beſchloſſen wurde, erwieſen.

Ich könnte mich noch tiefer in die Analyſe der Einzelheiten einlaſſen, und man würde erſtaunen, wie ſchla-

gend das Ergebnis wäre. Oder ist es z. B. nicht moralisch, wenn Antonio in dem Augenblick, wo das Leben allen Wert für ihn verloren hat, und wo er, wenn er nicht wirklich für alle Ewigkeit den sittlichen Schwerpunkt gefunden hätte, zur Pistole greifen müßte, den Entschluß faßt, sich dies verhaßte Leben zur Buße im Schweiße seines Angesichts durch Mühe und Arbeit zu fristen, ja, wenn er später sogar gelobt, über den Menschen, wie ein Bruder, zu wachen, der seinem Glück allein im Wege steht? Aber ich würde mich dadurch in den lächerlichen Verdacht bringen, als ob ich noch immer an die Ehrlichkeit des mir so oft gemachten und eben so oft widerlegten Vorwurfs der Unmoralität glaubte, und so naiv bin ich nicht mehr. Ich weiß es recht gut, daß mir nichts widerstrebt, als das allgemeine Mißbehagen, das gewöhnlich zu entstehen pflegt, wenn jemand die wankende Gesellschaft in ihrem süßen Traum ewiger Dauer zu stören und sie auf die ihr drohende Gefahr aufmerksam zu machen wagt. Ihr sitzt bei einer wohlbestellten Tafel; ich lege den Totenkopf auf den Tisch und mahne ans Ende. Ihr wollt vom Ende nichts wissen, Ihr wollt von dem Gebäude, in dem Ihr jubelt und zecht, lieber während des Rausches erschlagen werden, als seine morsch gewordenen Pfeiler durch neue ersetzen, Ihr weist mir die Tür. Das ist nicht klug, aber natürlich, und ich kann's begreifen, wenn ich's auch beklagen muß, da ich mir der reinsten Absicht bewußt bin, und, wohlgemerkt, obendrein die volle Gefahr mit Euch teile. Hierbei laßt Ihr es jedoch nicht bewenden, Ihr beschuldigt meinen Totenkopf, er sei trotz seines Zähnefleť-

ſchens ein Verführer und wolle Euch zu böſen Dingen verlocken. Das iſt abſurd: Eure bleichen Wangen und ſtieren Augen ſtrafen Eure Zunge Lügen. Trinkt lieber auf Eure Unſterblichkeit!

*

Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin.

Der Prinz von Homburg gehört zu den eigentümlichſten Schöpfungen des deutſchen Geiſtes, und zwar deshalb, weil in ihm durch die bloßen Schauer des Todes, durch ſeinen herein dunkelnden Schatten, erreicht worden iſt, was in allen übrigen Tragödien (das Werk iſt eine ſolche) nur durch den Tod ſelbſt erreicht wird: die ſittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Auf dies Reſultat iſt das ganze Drama angelegt, und was Tieck an einem bekannten Ort als den Kern hervorhebt, die Veranſchaulichung deſſen, was Subordination ſei, iſt eben nur Mittel zum Zweck. Wenn Tieck noch weiter bemerkt, das Nachtwandeln, womit das Stück beginnt, und die an dies Nachtwandeln geknüpfte Form der endlichen Löſung, verleihe demſelben zu ſeinen übrigen Vorzügen noch den Reiz eines lieblichen und anmutigen Märchens, ſo kann ich auch damit nicht über-

einſtimmen. Im Gegenteil, dieſer Zug iſt als ſtörend zu tadeln, und wenn er, wie im Käthchen von Heilbronn, tief in den Organismus des Werks verflochten wäre, ſo würde er ihm den Anſpruch auf Klaſſizität rauben. Denn für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Menſch nicht büßen ſollen, ſonſt wäre es am Ende auch tragiſch, wenn einer im Traumzuſtand die Spitze des Dachs erkletterte und, dort von der Geliebten erblickt und im erſten Schreck der Ueberraſchung beim Namen gerufen, zerſchmettert zu ihren Füßen ſtürzte. Aber man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beſeitigen, und das Werk bleibt, was es iſt, es ſteht unerſchütterlich auf feſten pſychologiſchen Füßen und die Wucherpflanzen der Romantik haben ſich nur als überflüſſige Arabesken herum geſchlungen. Das iſt freilich nicht ſo zu verſtehen, als ob man die Hälfte vom erſten und vom letzten Akt wegſtreichen könnte. Kleiſt würde nicht ſein, was er iſt, ein wahrer Dichter, den man, wie jedes urſprüngliche Gottesgewächs, ganz hinnehmen oder ganz wergwerfen muß, wenn eine ſo barbariſche Prozedur möglich wäre. Nein, man wird dem Prinzen ſein Kranzwinden und den Handſchuh, den er infolge deſſen erhaſcht, ſchon laſſen müſſen. Allein es iſt nichts davon abhängig gemacht, das Gebäude hat neben dieſer künſtlichen noch ganz andere und vollkommen ſolide Stützen, und wer ſich nicht mit Kleinmeiſterei dabei aufhalten will, der hat es nicht nötig. Ein Jüngling, der das Unglück hatte, zu früh Glück zu haben, und der liebt, wo er vielleicht, er hat darüber noch keine Gewißheit, nicht lieben ſoll: mehr brauchen wir nicht, um uns in der erſten Kataſtrophe den Uebermut, in der zweiten

den Kleimut zu erklären, und der ist da. Kleist hat einen Schraubenzug in Bewegung gesetzt, wo der einfachste Hebel genügte, aber der Schraubenzug ist mit dem Hebel in Verbindung gebracht, und der Zweck wird vollkommen erreicht, wenn auch nicht durch das nächste und darum beste Mittel.

Die Handlung, aus dem hier aufgestellten Gesichtspunkt aufgefaßt, ist nun, kurz zusammengedrängt, diese. Es ist am Abend, oder vielmehr in der Nacht vor der Schlacht bei Fehrbellin. Der große Kurfürst, von seiner Familie umgeben, hat seine Generalität um sich versammelt und läßt ihr durch seines Feldmarschalls Mund den Plan, den er für die morgende Schlacht erdacht hat, kund tun. Jedem der Offiziere wird sein Anteil an der blutigen Arbeit des bevorstehenden Tags aufgetragen, auch dem Prinzen, der den für sein Alter und Temperament schwierigsten erhält, indem er während des eigentlichen Kampfes mit der Reiterei, die er führt, aus dem Feuer bleiben und erst, wenn der Sieg so gut als erfochten ist, aktiv werden, auch dann aber noch eine bestimmte allerhöchste Ordre abwarten und den geschlagenen Feind nur vollends vernichten helfen soll. Hier, wohl gemerkt, beginnt seine Probe schon; es ist kein Zufall, wenn der Kurfürst ihm einen Posten anwies, der ihn mit seinen Leidenschaften und den Forderungen seines Blutes in Widerspruch bringen muß, er soll beide eben bekämpfen lernen. Der Prinz hört kaum auf den Feldmarschall, als an ihn die Reihe kommt; er ist zerstreut, denn Natalie, die Prinzessin von Oranien, eine Waise, die am Brandenburger Hof Zuflucht gefunden hat, und die er heimlich liebt, ist anwesend, und die

Kurfürstin bricht mit ihr und den übrigen Damen auf, während diktiert wird; er bedarf jedoch auch kaum so pedantischer Vorschriften, denn er sieht in einer Schlacht nur noch eine Gelegenheit, sich persönlich so oder so hervorzutun, nicht aber eine sittliche Aufgabe, welcher nur auf eine einzige Weise Genüge geleistet werden kann. Nichts destoweniger erfährt er durch seinen Freund Hohenzollern aufs genaueste, was der Dienst von ihm verlangt; doch, was hilfts, der Freund kann ihm nur seine Ohren, nicht seine Einsicht borgen, und so schließt er den ersten Akt denn, seiner Entwickelungsstufe gemäß, mit einem Monolog, aus welchem man erfährt, daß er nur an die Lorbeeren denkt und an das Mädchen, dem er sie zu Füßen legen will, nicht an die Pflicht und an das Vaterland. Man sieht, ich kann das Nachtwandeln und was sich daran knüpft, ruhig übergehen, die Exposition ist vollständig ohne das, und darin liegt der faktische Beweis für die Richtigkeit meiner Ansicht des Werkes. Ein Jüngling träumt immer nur vom Manne, der er schon zu sein glaubt; es bedarf also keines Doppeltraums. Den Handschuh hätte ein ertappter Blick der Prinzessin, dem ein plötzliches Erröten folgte, ersetzen können. Galt er mir? Galt er Dir? Es ist genug, einen Jüngling so zu beschäftigen, daß er Mars selbst, wenn er herabstiege, keine Aufmerksamkeit schenken würde.

Es kommt zur Schlacht, und was zu erwarten war, geschieht: der Prinz greift zu früh an, und nun wird der Sieg zwar auch erfochten, aber nicht so vollständig, als möglich gewesen wäre. Er weiß recht gut, was er tut, er soll und muß es auch wissen, und darum hätte

der Dichter ſich die ängſtliche Detailmalerei ſeiner Zerſtreutheit im erſten Akt erſparen mögen; der ihm im Kommando beigegebene Oberſt Kottwitz erinnert ihn mit der Barſchheit eines Greiſes, der ſein Vater und Lehrer zugleich ſein könnte, an die erſt abzuwartende Ordre des Herrn, und ein anderer Offizier rät ſogar, ihm den Degen abzunehmen. Doch den alten Kottwitz fragt er ſchnöde, ob er die Ordre noch nicht vom Herzen empfangen habe, und den Offizier mißhandelt er tätlich; dann ſprengt er fort, indem er ruft: die Parole iſt jetzt: ein Schurke, wer ſeinem General zur Schlacht nicht folgt! Auf dem Schlachtfelde ſelbſt trifft er in dem Moment ein, wo das Gerücht ſich ausbreitet, der Kurfürſt ſei gefallen; nun verrichtet er Wunder der Tapferkeit, und wir erfahren, wie er ihn liebt, indem wir ſehen, wie er ihn rächt. Dies iſt einer der reichſten Glanzpunkte der Erfindung und wahrlich, er allein wiegt mehr, wie ein ganzer Katalog voll gewöhnlicher Dramen, die man in unſeren Theatern beklatſchen hört. Mit Blut beſpritzt, eilt er dann in die Bauernhütte, in die ſich die Kurfürſtin mit ihrem weiblichen Hofſtaat flüchten mußte, weil ihr auf der Reiſe ein Rad brach, und trifft hier ſeine Natalie. Die Frauen, zu denen das furchtbare Gerücht gleichfalls gedrungen iſt, ſind zerſchmettert; die Kurfürſtin liegt in Ohnmacht, die Prinzeſſin, von der Wucht des Moments überwältigt, klagt in wenigen, einfach rührenden Worten über ihre gänzliche Verlaſſenheit. Der Prinz hat ihr am Hof ſeine Neigung nicht verraten; jetzt vergönnt er ſeinem Herzen einen erſten Laut, denn jetzt ſcheint das Glück ſich von der Vater- und Mutterloſen, die ganz und gar

auf den gewaltigen Oheim angewieſen war, abgewandt zu haben, und dieſen Laut erwidert ſie. Hier kommt ſchon ein Strahl des ihm an- und eingebornen Seelenadels zum Vorſchein, der am Schluß des ganzen Läuterungsprozeſſes in voller Ungetrübtheit hervortreten ſoll, und wir faſſen ein unerſchütterliches Vertrauen zu ihm. Dieſe Liebesſzene, die der Tod herbeiführt, gehört zum Höchſten der Kunſt, und ſelbſt das Geſuchte, was in den zwiſchen dem Prinzen und der Prinzeſſin gewechſelten Ausdrücken liegt, iſt durch ihr bisheriges Verhältnis zu einander gerechtfertigt, ſie wagen nicht, gerade heraus zu ſprechen. Die Szene iſt kaum vorüber, ſo zeigt ſich das Gerücht, das ſie veranlaßt hat, als falſch, der Kurfürſt lebt und iſt bereits auf dem Wege nach Berlin, die Schlacht entſchied den ganzen Krieg, ſie hat den raſchen Frieden zur Folge. Unendlicher Jubel, vor allem in der Seele des Prinzen. Er teilt in der Bewegung ſeines überſtrömenden Gemüts der Kurfürſtin jetzt ſein ſüßes Geheimnis mit, und bittet um ihre Einwilligung; ſie erwidert: keinem Menſchen auf Erden könnt' ich heute etwas abſchlagen und dir am wenigſten. Er iſt der Glücklichſte der Sterblichen und folgt, den „Cäſar Divus" ſelbſt als Nebenbuhler in Fortunas Gunſt herausfordernd, mit den Damen ſeinem Herrn nach Berlin. Man lege auf dieſen Moment das rechte Gewicht, wenn man die Tragödie in ihrer weitern Entwicklung faſſen will. In Berlin angekommen, eilt er auf der Stelle zum Kurfürſten und legt ihm drei erbeutete feindliche Fahnen zu Füßen. Der Kurfürſt fragt ihn ſtreng, ob er bei Fehrbellin kommandiert hat, und als der Prinz, über die Frage erſtaunt, es beſtä-

tigt, befiehlt er, ihm den Degen abzunehmen. Ehe der Kurfürſt nämlich noch wußte, ob der Prinz, den man ihm verwundet gemeldet hatte, oder der Oberſt Kottwitz, dem er es auch zutrauen mochte, die Reiterei vor erhaltener Ordre ins Feuer geführt hebe, hat er ſchon erklärt, daß der Kommandierende vor ein Kriegsgericht zu ſtellen, und ohne Anſehen der Perſon zum Tode zu verurteilen ſei. Jetzt vollzieht er einfach den Spruch. Der Prinz faßt das gar nicht; wenn die Bäume zu ſprechen, die Steine zu fliegen anfingen, er würde es eben ſo natürlich finden. Gehorchen muß er zwar, aber indem er den Degen hingebt, verſichert er mit Bitterkeit, daß ſein „Vetter Friedrich", wenn er den Brutus ſpielen wolle, in ihm den Sohn nicht finden werde, der ihn noch unterm Henkerbeil bewundere. Das iſt um ſo natürlicher, als er ſich bewußt iſt, was er auf dem Schlachtfeld in dem Augenblick empfunden und getan hat, wo er die Nachricht von dem Tode ſeines jetzigen Richters erhielt. Die Freunde ſuchen ihn zu beſchwichtigen, der Kurfürſt nimmt keine Notiz von ſeinem leidenſchaftlichen Gebahren, er lieſt mit ruhiger Majeſtät die Inſchriften der ſchwediſchen Fahnen, und der Prinz wird ins Gefängnis abgeführt. Das alles iſt im höchſten Stil gehalten, und würde die Engländer zu Shakeſpeares Zeiten entzückt haben.

Im dritten Akt finden wir den Prinzen etwas verändert, aber nicht viel. Daß der Kurfürſt das Ueberſchreiten ſeines ausdrücklichen Befehls nicht ohne alle Strafe hingehen laſſen konnte, hat er, als er in der Einſamkeit über die letzten Vorfälle nachzudenken begann, denn doch begriffen. Aber es iſt ja Strafe genug, daß

er einige Tage im Gefängnis zubrachte, und er verdient wohl gar noch eine Belohnung dafür, daß er gutwillig hineinging und den Kerkermeister nicht erwürgte. Darum weiß er auch ganz gewiß, daß der erste, der ihn zu besuchen kommt, ihm seine Freiheit ankündigen wird, und als sein Freund Hohenzollern bei ihm eintritt, ruft er ihm entgegen: nun, des Arrestes bin ich wieder los? Da dieser aber seine Lage mit ganz andern Augen betrachtet, da er seine Gefühls-Dialektik, die ganz genau weiß, was der Kurfürst tun kann und nicht tun kann, durch eine Reihe drohender Tatsachen, von denen die eine immer unheimlicher ist, wie die andere, nach und nach zum Schweigen bringt, da er ihm am Ende sogar sagt, daß das kriegsrechtlich gesprochene Todesurteil im Kabinet zur Unterschrift kommen soll, so verläßt den Prinzen endlich die törichte Sicherheit, und nun fällt er denn natürlich ins entgegengesetzte Extrem. Ja, als der ängstliche Hohenzollern ihm noch weiter mitteilt, daß der wegen des Friedens eingetroffene schwedische Gesandte für seinen Herrn um die Prinzessin von Oranien zu werben, daß diese aber schon gewählt zu haben und die Pläne des Kurfürsten dadurch zu stören scheine, und als er ihn nun fragt, ob er dabei nicht im Spiele sei, ruft er verzweifelnd aus: ich bin verloren! und eilt zur Kurfürstin, um ihre Verwendung zu erflehen. Unterwegs erhält er die letzte eindringliche Bestätigung, daß es Ernst gilt; er sieht bei Fackelschein sein Grab öffnen. Bei der Kurfürstin ergibt sich nun die viel verschrieene Szene, die man nicht begreifen will und dem Dichter also auch nicht verzeihen kann. Der Prinz bittet in Anwesenheit seiner Geliebten um sein

Leben, er tut es auf die unrühmlichſte Weiſe, er leiſtet ſogar, um nach ſeiner Meinung einen Hauptſtein des Anſtoßes zu beſeitigen, auf Natalie Verzicht, während ſie, ſchaudernd über den Zuſtand der Erniedrigung, in welchem ſie das Ideal ihres Herzens erblickt, dabei ſteht. Gewiß iſt das eines Helden und eines Mannes durchaus unwürdig, und unſtreitig iſt dem Dichter, der in dem nämlichen Stück neben dem Prinzen ja auch den Kurfürſten ſchuf, zuzutrauen, daß er dies ſo gut wußte, wie wir alle. Es geſchieht ja aber auch nur, um uns zu zeigen, daß der Prinz noch kein Held und kein Mann iſt, und daß man auf dem Wege, den er bisher wandelte, keines von beiden werden kann. Er hat bis jetzt eine hohle Scheineriſtenz geführt, die ſeinen Kopf wohl mit einem Schwindel erregenden Rauſch erfüllen, die jedoch in ſeinen Knochen kein Mark abſetzen konnte. Nun aber iſt der wahre Gehalt des Lebens wenigſtens in einer Geſtalt, in der Geſtalt der Liebe, ganz zuletzt ſchon nahe genug an ihn herangetreten, um ihm die Fortſetzung dieſer Scheineriſtenz unmöglich zu machen; darin liegt der eigentliche Sinn der Erklärungsſzene zwiſchen ihm und Natalie, auf deren hohe Bedeutung ich oben hinwies. Wäre das nicht geſchehen, ſo würde er wahrſcheinlich eine Duellantengröße geworden ſein, und es nach der erſten Ueberraſchung zu der Todesverachtung eines an die Menſur gewöhnten Klopffechters gebracht haben, dem das Leben, das eigene nämlich, mit vollem Recht für eine Null gilt; er hätte die Kugel trotzig, mit à la Napoleon gekreuzten Armen, erwartet, und der Kurfürſt hätte ihn erſchießen laſſen und erſchießen laſſen müſſen. Dahin kann er ſich jetzt nicht mehr

verſteigen; noch weniger aber kann er ſich nüchtern aus wahrer ſittlicher Kraft zum freien Abſchied von der Erde entſchließen, denn er hat noch kein Gefühl des geſättigten Daſeins und der erfüllten Pflicht mit hinweg zu nehmen, er iſt noch leer. Darum muß er in dieſem Moment gerade ſo auftreten, wie er auftritt, aber freilich durfte der Dichter ihn auf dieſer bedenklichen Stufe nicht lange ſtehen laſſen, und das tut er ja auch nicht. Die Kurfürſtin hält jeden weiteren Schritt für erfolglos, denn ſie hat aus eigener Bewegung ſchon das Ihrige getan. Natalie jedoch, den Tod im Herzen, verſpricht noch ein letztes Wort bei dem Oheim für den Geſunkenen zu wagen, rät ihm aber bitter, ſein Grab auf alle Fälle noch einmal anzuſehen und ſich zu überzeugen, daß es um nichts finſterer iſt, als die Schlacht es ihm ſchon tauſend mal gezeigt hat.

Im vierten Akt erfüllt Natalie nun ihr Verſprechen, und der Kurfürſt ſendet ſie mit einem geheimnisvollen Brief an den Prinzen ins Gefängnis; lakoniſch ſagt er ihr dabei, daß dieſer nun ſo gewiß gerettet ſei, als die Rettung in ſeinen eigenen Wünſchen liege. Sie überbringt dem Gefangenen den Brief, und er lieſt: „Wenn Ihr glaubt, Euch ſei ein Unrecht widerfahren, ſo ſagt's mir mit zwei Worten, und ich ſchicke Euch den Degen zurück!" So faßt ſich nur die Majeſtät, die auch ohne Krone Verehrung finden würde, und der Prinz fühlts ſogleich. „Das kann ich nicht ſchreiben!" ruft er aus, als Natalie in ihn dringt, dem Inhalt des Briefes zu genügen. „Was tut's?" erwidert er kurz, als ſie ihm nun verſichert, das Regiment ſei ſchon kommandiert, das ihm die Totenehren durch den Donner der Karabi-

ner überm Grabe darbringen solle. „Ich schreib' ihm, Du hast mir Recht getan!" ruft er aus, als sie nicht aufhört, ihn zu bestürmen, und er tut's! Er erkennt, daß der Fürst, der ihn zum Richter über sich selbst aufruft, nicht um den Brutus zu spielen oder aus herzloser Willkür so gegen ihn vorgegangen sein kann; es wird ihm klar, daß der Krieg, ja der Staat selbst, auf dem Prinzip der Subordination beruht, und daß der Führer erst in eigener Person leisten muß, was er von den Untergebenen fordern will; er entschließt sich, und auch dies, wohl gemerkt, in Anwesenheit seiner Geliebten, dem beleidigten Gesetz genug zu tun, und so die Hyder der Anarchie, die sich gar wohl an seinen vom Sieg gekrönten eigenmächtigen Schritt knüpfen könnte, wieder zu zertreten. „Bohrten Dich zwölf Kugeln jetzt gleich in den Staub — ruft die über sich selbst weggehobene Natalie — nicht halten könnt' ich mich, ich jauchzt', und weint' und spräche: Du gefällst mir!" Wahrlich, sie hat Recht, jetzt ist der Mann und der Held fertig, und nie in alle Ewigkeit kann ein Anfall von hohler Selbstüberhebung und von kleinlicher Verzagtheit, die sich ja eben gegenseitig bedangen, wiederkehren; der Prinz ist als fest ausgeschmiedetes Glied in die sittliche Weltordnung eingetreten, und je schwerer ihm das geworden ist, um so fester wird er beharren. Wen diese Szene nicht für die vorhergehende bei der Kurfürstin, in der sie wurzelt, wie die Blume in der schwarzen Erde, vollkommen entschädigt, und wer dabei nicht begreift, daß die eine ohne die andere nicht möglich war und daß man Ursache und Wirkung nicht trennen kann, dem muß ich jede Fähigkeit, ein Drama in seiner Totalität aufzufas-

ſen, abſprechen. Die Wendung des Kurfürſten gehört zum Erhabenſten, was irgend eine Literatur aufzeigt, und hat in der unſrigen nicht von fern ihres gleichen.

Der fünfte Akt bringt nun noch die notwendige Probe. Der Kurfürſt wird von allen Seiten beſtürmt, den Prinzen zu begnadigen; ſeine Familie, das Heer, die Prinzeſſin, alles dringt in ihn, ja die letztere — ein feiner Zug! — wiederholt den Fehler ihres Geliebten, ſie ruft eigenmächtig ein Regiment, deſſen Chef ſie iſt, nach Fehrbellin, damit die Offiziere eine dort zirkulierende Bittſchrift mit unterzeichnen, und könnte nun eigentlich prätendieren, auch ihrerſeits vor ein Kriegsgericht geſtellt zu werden. Der Kurfürſt läßt ſich nichts abſchmeicheln noch abtrotzen, doch kann niemand, der von der Kompoſition einen Begriff hat, mehr für den Prinzen zittern, auch zeigt es ſich ſchon an der Milde, die er dem alten, ohne ſein Wiſſen und, wie er glaubt, wider ſeinen Willen, plötzlich mit der Reiterei eingetroffenen Kottwitz widerfahren zu laſſen gedenkt, daß es keineswegs noch zum Aeußerſten kommen wird. Als Kottwitz ihm hart auf den Leib rückt und ihm hitzig verſichert, er werde die einſt getadelte Tat des Prinzen, die er jetzt billigen müßte, wiederholen, wie ſich nur eine Gelegenheit dazu finde, denn auf einen Fall, wo der Zug des Herzens, die raſche Empfindung, ſchade, kämen zehn, in welchem ſie allein zum Ziel führe, erwidert der Kurfürſt, er wiſſe nicht mit ihm fertig zu werden, aber er wolle ſich einen Sachwalter rufen, der ihm beſſer, wie er ſelbſt, lehren könne, was Kriegszucht und Gehorſam ſei. Nun läßt er den Prinzen kommen, und dieſer erklärt feierlich und unaufgefordert vor der geſamten Ge-

neralität, daß er das im Angesicht des Heeres frevelhaft von ihm verletzte Gesetz durch einen freien Tod verherrlichen wolle, und daß er sich von dem Kurfürsten, dessen gerechtem Spruch er sich unbedingt beuge, nur noch die Gnade erbitte, er möge Nataliens Neigung zu Gunsten des Schwedenkönigs keinen Zwang antun. Das wird ihm gewährt, und er geht ins Gefängnis zurück, das er gleich darauf wieder verläßt, um mit verbundenen Augen den Weg, den er für seinen letzten halten muß, anzutreten, und in dem Moment, wo er den Schuß erwartet, verdientermaßen aus den Händen des Kurfürsten Leben, Freiheit und die Geliebte zu empfangen. Natürlich hat das romantische Beiwesen des ersten Aktes unerfreuliche Folgen im letzten, indem der Dichter sich auch hier gezwungen sieht, statt des geraden einen Umweg zu nehmen. Doch ist der Fehler, wie wohl nicht erst nachgewiesen zu werden braucht, hier eben so unwesentlich, wie dort.

Es leuchtet wohl jedermann ein, daß uns in diesem Drama auf eine Weise, wie es sonst nirgends geschieht, der Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt wird, daß wir in das charakteristische Durcheinander von rohen Kräften und wilden Trieben hinein schauen, aus denen ein solcher meistens hervorgeht, und daß wir ihn von seiner untersten Stufe an bis zu seinem Höhepunkt begleiten, auf dem der ungebändigt schweifende und in seiner Regellosigkeit der Gefahr der Selbstzerstörung ausgesetzte Komet sich in einen klaren, auf sich selbst beruhenden Fixstern verwandelt. Sollte es nun noch eines Beweises bedürfen, daß durch das Werk auch eine ganz einzige Wir-

kung möglich ſei? Wenn es auch nichts, als die tiefe pſychologiſche Enthüllung dieſes Werdeprozeſſes darböte, ſo müßte eine ſolche ſchon eintreten, denn unſere Theaterſchriftſteller geben uns ſchon an und für ſich ſelten genug Gelegenheit, vom Menſchen mehr, als die Haut, kennen zu lernen, die freilich bei Napoleon und bei ſeinem letzten Korporal dieſelbe iſt; wenn ſie uns aber auch in Ausnahme-Fällen einmal einen Blick in Herz und Nieren tun laſſen, ſo muten ſie uns wieder die bornierte Teilnahme für ein ſeltſam organiſiertes Individuum zu, und laſſen es an allem und jedem Hintergrund fehlen. Doch die pſychologiſche Seite iſt mit außerordentlicher Kunſt in unſerem Drama zum bloßen Subſtrat herabgeſetzt, aus dem ſich eine ganz neue Geſtalt der Tragödie entwickelt, welche auf wunderbare Weiſe die tiefſten tragiſchen Schauer und die leiſen Entzückungen einer ſelbſt in der dunkelſten Nacht nicht ganz verlöſchenden Hoffnung in einander miſcht. Wir fühlen uns an einen lachenden Maimorgen erinert, über dem ſich mit furchtbaren Schlägen das erſte Gewitter entladet, und das iſt der Triumph der Kompoſition.

Gern würde ich noch in die zahlloſen Detail-Schönheiten des Dramas eingehen und namentlich auf die vom friſcheſten Leben ſtrotzenden Knotenpunkte hinweiſen, zu denen ſich bald eine Situation, bald ein Charakter, bald die Handlung ſelbſt verdichtet. Aber es würde mich zu weit führen, auch könnte ich, da gerade hier die ſchreiendſten Meinungs-Verſchiedenheiten hervor zu treten pflegen, das bedenkliche Gebiet nicht vermeiden, auf welchem nach Goethes tief begründetem Ausſpruch

der kategoriſche Imperativ und das Gewicht deſſen, der ihn fällt, die letzte Inſtanz bildet. Oder wie ſollte, wenn jemand den lebendigen, bis in die Fingerſpitzen hinein organiſierten Geſtalten des Werkes, die freilich in ſehr einfachen, zuweilen ſogar nachläſſigen Gewändern einhergehen, aus Vorliebe für bunte Lackfarben und ſchillernde Fetzen, ein Puppenſpiel vorzöge, der Handel anders entſchieden werden, als auf die bekannte Catoniſche Weiſe? Der kategoriſche Imperativ, den die alten Römer ſich zuweilen gefallen ließen, iſt bei den Deutſchen aber ſchrecklich unbeliebt.

Eine Frage darf ich jedoch nicht unerörtert laſſen, die Frage, wie es denn überhaupt möglich war, daß der Prinz von Homburg bei ſo hoher Bedeutung und ſo reicher Lebensfülle bis jetzt ſo wenig Theater-Glück haben konnte. Die Antwort iſt leicht. Das große Publikum hat, wie es das Poetiſche überhaupt gern in das dem Leben Widerſprechende ſetzt, namentlich einen ſonderbaren Begriff vom dramatiſchen Heldentum, und der größte Teil der Kritiker, die es belehren ſollen, leider auch. Weil der Held in den meiſten Fällen ſchon fertig und bis auf die letzte Faſer ausgeſchmiedet im Drama auftritt, ſo wird angenommen, das müßte unter allen Umſtänden ſo ſein. Daraus folgt denn, daß der Dichter ſchlimm daran iſt, wenn er das Werden einmal, ſtatt ausſchließlich in die Handlung, zum Teil auch mit in den Haupt-Charakter verlegt, und deshalb die Sympathie, die er braucht, nicht gleich im Anfang, ſondern erſt am Ende für dieſen erregt. Dann nimmt man, ſelbſt wenn man ihn ſchon kennt, auf der Stelle an, er habe ſich verirrt, er ſchwärme für etwas Halbes. Un-

reifes, Untſittliches, und er verlange, man ſolle mitſchwärmen. Das verſtimmt, man wartet den Schluß nicht ab, und wenn man's auch tut und hinter ſeine wahre Abſicht kommt, ſo gibt man das Vorurteil doch nur zur Hälfte wieder auf. Dies hat ſich ſchon bei manchen Gelegenheiten gezeigt. Kleiſt ſtieß mit dem Prinzen von Homburg nun noch obendrein gegen einen Fleck, der zu ſeiner Zeit, wo Theodor Körner die Leute in ſeinen Trauerſpielen ordentlich darum in die Wette laufen ließ, wer zuerſt ſterben ſolle, zu den allerempfindlichſten gehörte. Todesfurcht und ein Held! Was zu viel iſt, iſt zu viel! Es war eine Beleidigung für jeden Fähnrich. „Ein Butterbrod verlangen Sie von mir? Das geb' ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen!"

*

Aus einer Rezenſion

Es iſt und bleibt ein Grundgeſetz der Kunſt, daß ſie, wenn ſie von den Erſcheinungen, die in unendlicher Zahl und Mannigfaltigkeit aus dem Schoß der Natur hervorgehen, die eine oder die andere in den Bereich ihrer Darſtellung zieht, dies nur der Eigenſchaften wegen tun darf, die dieſe Erſcheinung von allen übrigen unterſcheiden.

*

Der zerbrochene Krug

Der zerbrochene Krug ſteht ſo unendlich hoch über den beiden anderen Stücken (Der verwunſchene Prinz, Mirandolina), daß ich den Genius, der ihn hervorbrachte, wegen der Zuſammenſtellung mit ihnen

eigentlich auf den Knien um Verzeihung bitten ſollte. Er gehört, um es gleich voranzuſchicken, zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann, denn deren gibt es auch, wie die Erfahrung lehrt. Daß er zunächſt die Vorzüge der beiden vorher beſprochenen Stücke in ſich vereinigt, und zwar in geläuterter und verklärter Geſtalt, muß auf den erſten Blick einleuchten. Er bietet uns einen Einfall und ein Sittengemälde zugleich, und der Einfall kann nicht ergötzlicher, das Sittengemälde nicht friſcher und farbiger ſein. Aber beide Elemente ſind hier zum Genialen geſteigert, darum bedingen ſie ſich gegenſeitig, nicht wie das baufällige Haus und der eingerammte Pfahl, der es ſtützt, einander bedingen, wie bei Goldoni, ſondern organiſch, wie Wurzel und Frucht, und darum iſt der Zufall, ſo willkürlich er zu ſpielen ſcheint, doch nur das bunte Anagramm einer verſteckten Notwendigkeit.

Der Grundgedanke, daß der Richter zugleich der Sünder iſt, und daß dieſer Richter nun durch die Art und Weiſe, wie er gerade dieſen Prozeß entſcheidet, ſich vor ſeinem Oberen über ſeine Befähigung, ſeinem Amt noch länger vorzuſtehen, legitimieren ſoll, gehört gewiß zu den glücklichſten, die ein mitleidiger Gott jemals in einem menſchlichen Gehirn entzündete. Auch nur mittelmäßig durchgeführt, konnte die Wirkung nicht ausbleiben. Aber wie weit übertrifft die Form, die der Dichter dem Gedanken gab, den Fond, der zum Zugreifen für jederman in ihm liegt. Seit dem Falſtaff iſt im Komiſchen keine Figur geſchaffen worden, die dem Dorfrichter Adam auch nur die Schuhriemen auflöſen

dürfte, und auch mit Falſtaff iſt Adam, dies Gemiſch von Gutmütigkeit und Niederträchtigkeit, das Moſes und die Propheten ſo wenig kennt, wie ein diebiſcher Pudel, und ihnen eben darum mit voller Gemütsruhe den Rücken zuwendet, nur weitläufig verwandt. Hier muß der Zuſchauer nicht, wie bei den Herren Plötz und Goldoni, jeden Moment die Augen zudrücken und denken, ich will mich ſtellen, als ob ich die Ungereimtheit nicht merkte, um dem guten Mann, der mir Vergnügen machen will, den Spaß nicht zu verderben; hier hat er eine ununterbrochene Kette von zureichenden Urſachen und Wirkungen vor ſich, an der er zerren und reißen mag, wie es ihm beliebt. Hie drängt ſich der bloße nüchterne Witz, der doch eigentlich nur das Eingeweide der Geſtalten bilden und ihnen nicht, wie vorquellendes Gedärm, um die Beine ſchlottern ſoll, nirgends vor, und ſucht durch ſchielende Verknüpfung der zum Stück gehörigen Elemente mit fremdartigen und ſeitwärts liegenden für die klaffenden Lücken des architektoniſchen Baues und die Fadenſcheinigkeit der Figuren zu entſchädigen; hier waltet der echte Humor, der bekanntlich nur durch Charaktere und Situationen redet. Und das iſt die Kunſt! Wer könnte denn ein Ding nicht auf den Kopf ſtellen und bei Kindern und kindiſchen Menſchen dadurch ein leeres Gelächter erregen? Aber die Dinge, die die Natur allerhöchſt unmittelbar auf den Kopf geſtellt und ihnen die entſprechende Organiſation gegeben hat, aus dem krauſen Weltlauf heraus zu finden und ſie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Geſetz zurück zu führen, dazu gehört ein Meiſter. Dem zerbrochenen Krug fehlt nur ein Moment, ihm fehlt nur

die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchſten Sphären hinauf, und er wäre eine vollendete Komödie. Aber auch ſo ragt er über alles, was unſere Literatur in dieſem Kreiſe beſitzt, weit hinaus.

Mancher ſchüttelt, indem er dies lieſt, vielleicht den Kopf und fragt: gibt es denn zwiſchen der Komödie und den Luſtſpielen unſerer Jünger, Kotzebue, Clauren, Töpfer, Benedix uſw. noch einen Unterſchied? Allerdings, es gibt ſogar noch einen Unterſchied, und einen ſehr beträchtlichen, zwiſchen der Komödie und den Luſtſpielen von Molière und Holberg, die wahrlich ſchon ſehr viel ſind. Ich kann dieſen Unterſchied hier nicht näher entwickeln, ich will bloß an die Tatſache erinnern und einfach einen Zeugen zitieren, den niemand verwerfen wird. Schiller erklärte die Komödie einmal für die höchſte Gattung der Poeſie, und nicht bloß der dramatiſchen, ſondern der Poeſie überhaupt. Er machte ein anderes Mal aber auch das Diſtichon:

Fratzen hätten wir wohl, wir hätten auch Thoren die Menge,
Leider helfen ſie uns nur zur Komödie nicht!

Es fiel dem großen Tragöden nicht ein, ſich den wohl verdienten Kranz abzunehmen und ihn einem proſaiſchen Charakter- und Sittenmaler oder gar einem ordinären Poſſenreißer und Spaßmacher aufzuſetzen, ja er hätte ſich ſelbſt einem Molière und Holberg gegenüber dazu nicht bewogen gefühlt. Aber der edle Kunſtrichter hielt es für ſeine Schuldigkeit, auf die ſeine eigenen Leiſtungen und ſeinen eigenen Kreis noch überragende letzte Spitze der Kunſt in erhabener Selbſtverläugnung hinzudeuten. Es leuchtet wohl von ſelbſt ein, daß die Spitze aus dem Geſamtgebäude hervor wachſen,

und daß die Komödie, die als ſolche gelten will, alle Elemente der Welt, wie die wahre Tragödie, der ſie ſich doch zunächſt gleichzuſtellen hat, umfaſſen, dann aber, da ſie dieſelbe ja übertreffen ſoll, noch etwas hinzutun muß. Worin beſteht nun dies etwas? In dem freieren Ueberblick und der aus dieſem entſpringenden größeren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerſcheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen ſieht, der Komöde lachend ſelbſt zerbricht! Wie unermeßlich weit die Sitten- und Standesgemälde und die Schilderungen der Privat- und Gemeindetorheiten, in denen man das Weſen der Komödie, trotz Ariſtophanes und Shakeſpeare, bei uns ſo lange völlig erſchöpft zu erblicken glaubte, hinter dieſer Aufgabe zurückbleiben, ſpringt hoffentlich von ſelbſt in die Augen, und damit fällt denn auch wohl der abſurde Schluß, daß wir in Deutſchland keine Komödie haben können, weil — wir keine Hauptſtadt haben!

*

Ueber die ſogenannten politiſchen Demonſtrationen

bei theatraliſchen Vorſtellungen

Börne pries es einmal höchlich an den Franzoſen, daß ſie jede Stelle eines Dichterwerks, die ſich geſucht oder ungeſucht auf die Verhältniſſe der Gegenwart anwenden läßt, herausfühlen und eine Demonſtration daran knüpfen. Wir ſind in Deutſchland jetzt ſo weit gekommen, daß wir dies ebenfalls tun; ob wir das aber preiſen und uns dazu Glück wünſchen ſollen, iſt die Frage.

In einem Staat, der absolutistisch regiert wird, und darum der öffentlichen Meinung den nächsten Weg, sich geltend zu machen, durch Vorenthaltung der Preßfreiheit oder Reduzierung derselben auf ein Nichts abschneidet, ist es ganz natürlich, wenn sie sich auf andere Weise Bahn zu brechen sucht. Daß dazu vor allem das Theater Gelegenheiten darbietet, ist einleuchtend, denn wie ängstlich es auch überwacht und dadurch zur Karrikatur seiner selbst herabgesetzt werden möge: es sind gar keine Dramen denkbar, in denen nicht einzelne Aeußerungen eine doppelsinnige Auslegung und Auffassung gestatteten. Wenn aber ein Dichter in einem seiner Stücke die Behauptung wagt, die Belladonna wachse gern in Sümpfen, und das Publikum die Stelle aufnimmt, als hätte der unschuldige, vielleicht auf eine Tabatière spekulierende und über den unerwarteten Beifall in Ohnmacht sinkende Mensch irgend eine tief versteckte Bosheit hineingelegt, wer kann dafür? Selbst die Römer, die den vor ihnen tanzenden und spielenden Nero zu beklatschen hatten, haben ihren Beifall auf eine Art an den Tag legen können, die ihm verdächtig sein und ihm doch die Hände binden mußte.

Ganz anders steht es aber im konstitutionellen Staat, in welchem jeder Gedanke, der begründet werden kann, auch berechtigt ist und vermöge der Preßfreiheit auf offener Heerstraße in voller Waffenrüstung einherziehen darf, nicht aber beim Dämmerlichte in dem einen oder dem anderen unüberwachten Winkel des gesellschaftlichen Gebäudes, wie ein Gespenst, herum zu spuken braucht. Warum hier die Umwege? Warum das Theater aus einem Tempel der Kunst in ein Forum

verwandeln? Warum den Tribun in Shakespeares Coriolan ſuchen, den man im Journal hat? Warum einem Dichterausſpruch Gewalt antun, um ſich Luft zu ſchaffen? Wäre hierzu wirklich eine Notwendigkeit vorhanden, ſo müßte der Staat aufgehört haben, ein konſtitutioneller zu ſein.

Man könnte einwenden, durch die Akklamation, die nicht einem Kunſtwerk als ſolchem gilt, ſondern die ſich auf das zufällige Verhältnis des Kunſtwerks oder irgend einer Einzelheiten desſelben zu den Tagesfragen bezieht, ſolle nur hervorgehoben werden, daß der Dichter mit der Anſicht dieſer oder jener Partei übereinſtimme und ſie alſo moraliſch verſtärke. Das hieße denn jedenfalls denſelben Gebrauch vom dramatiſchen Gedicht machen, den man in Rom bei einer Belagerung einſt von den Bildſäulen machte, welche man von der Engelsburg aus den Feinden bekanntlich auf die Köpfe warf. Dieſer Gebrauch iſt nun von dem urſprünglich beabſichtigten ſehr verſchieden; er wäre aber noch nicht abſolut unverſtändig, wenn Dichterausſprüche nur eben ſo ſicher in der geiſtigen Schlacht träfen, wie jene Bildſäulen in der materiellen ohne Zweifel getroffen haben. Das iſt aber nicht der Fall.

Um dies zu begreifen, muß man den Bau des Dramas näher ins Auge faſſen. Schon die einfache Wahrnehmung, daß die auftretenden Perſonen ſich alle gegenſeitig bedingen und beſchränken, daß alſo keine in dem, was ſie tut, ganz Recht oder ganz unrecht hat, ſollte darauf führen, daß auch keine in dem, was ſie ausſpricht, ganz recht oder ganz unrecht haben kann. Dieſe Wahrnehmung wird aber doch niemand entgehen. Wenn in

Shakespeares Heinrich IV. z. B. der junge Percy den Entscheidungskampf wagt, bevor noch die nötige Macht zusammen gebracht wurde, und wenn im Gegenteil sein Vater Northumberland mit seinem Aufbruch zum Heer so lange zögert, bis der günstige Moment vorübergegangen ist, so stellen beide zusammen die menschliche Natur in zwei Extremen dar, und begehen darum entgegengesetzte Fehler. Wollte man nun dem einen zujauchzen, weil er die Bedächtigkeit des Alters verwünscht, oder dem andern, weil er den Ungestüm der Jugend verdammt, so würde das freilich zeigen, ob man noch zu den Jünglingen oder schon zu den Greisen gehört,es würde aber zugleich dartun, daß man den Sinn des Dichters gar nicht verstanden habe, der den Percy und den Northumberland nur deswegen einander gegenüber stellte, weil er die Einseitigkeit des einen durch die des anderen auflösen mußte. Das Drama beruht eben auf dem Gegensatz und schöpft aus diesem seine ganze Kraft. Bös und Gut, Verstand und Leidenschaft rufen einander mit Notwendigkeit hervor und müssen mit gleich frischen Farben und in gleich scharfen Umrissen vorgeführt werden. Wer aber wissen will, was der Dichter selbst beabsichtigte und meinte, der halte sich nicht an einen der einzelnen Charaktere und an dessen Schlag- und Wurzelworte, sondern er fasse die Gruppierung derselben zu einem zusammenhängenden Ganzen ins Auge; er knüpfe seine Sympathien oder Antipathien nicht an einen schwarzen oder einen roten Pinselstrich, er entziffere das Bild. Ja, auch dies ist noch nicht genug. Denn jedes Kunstwerk, wie umfassend und reich es immer sei, gibt nur ein Segment des Kreises, der die

Weltanſchauung des Dichters abſpiegelt, nicht den Kreis ſelbſt. Dieſer umfaßt vielmehr alle Segmente und bedingt und beſchränkt ſie, ſetzt zur Relativität herab, was ſich an ſeinem Orte für abſolut zu geben ſchien. Wer daher den Dichter wahrhaft ergründen will, der muß ſich auf einen Standpunkt zu ſtellen wiſſen, auf dem alle ſeine Werke als Ringe erſcheinen, die genau mit einander zuſammenhängen und eine Kette bilden.

Es wird aus dieſer einfachen Entwickelung, die ſich der tieferen philoſophiſchen Deduktion abſichtlich enthält, klar geworden ſein, daß zwiſchen dem dramatiſchen Dichter und den einzelnen Perſonen ſeines Stückes ein Unterſchied beſteht, den man ſich gar nicht groß genug vorſtellen kann, und daß alſo nicht Shakeſpeare ein Zeugnis ablegt, wenn Percy ſpricht. Man könnte nun glauben, das Manöver, das uns hier beſchäftigt, ſei jedenfalls, wenn es auch auf einem Mißverſtändnis beruhe, unſchuldig und unſchädlich. Aber darin würde man ſehr irren. Ich will gar nicht davon reden, daß die Aengſtlichkeit der in der einen oder der andern Form an allen Orten und zu allen Zeiten gebliebenen und bleibenden Theater-Zenſur dadurch notwendig bis zu einem unberechenbaren Grade geſteigert werden muß. Das iſt nur ein Nebenpunkt, obgleich kein unwichtiger. Aber ich will auf zwei andere Konſequenzen hinweiſen, deren bedeutungsvolle Schwere niemand in Abrede ſtellen wird.

Die erſte Folge iſt die: Wenn das Publikum ſich einmal gewöhnt, dieſe oder jene Einzelheit aus dem Drama heraus zu reißen und, ohne ſich um den Zuſam-

menhang mit dem Kunſtorganismus zu kümmern, ohne ſich an das Vorher und Nachher zu kehren, das rohe Element heißhungrig zu verſchlingen, ſo wird es ſich bald ganz und gar in die Einzelheiten verrennen. Nach der Tapete wird niemand mehr fragen, nur nach dem einzelnen Faden. Iſt er hübſch vergoldet, ſo wird man jubeln, wenn er zum Vorſchein kommt; iſt er ſchlicht und einfach, ſo wird man die Achſeln zucken; iſt er gar mißfärbig, ſo wird man murren. Daraus ergibt ſich nun von ſelbſt, daß der Künſtler gar keine Probleme mehr aufſtellen kann. Denn es iſt unmöglich, daß Rätſel und Auflöſung im Drama unmittelbar zuſammen fallen, und wer die letztere nicht abzuwarten vermag, der muß das erſtere freilich unerquicklich finden. Es ergibt ſich daraus aber auch weiter, daß er jeden Augenblick Anſtoß erregen muß, beſonders in der ſittlichen Region. Ja es iſt ſicher, daß die mehr und mehr überhand nehmende Prüderie, welche vor Dingen zuſammenſchaudert, die zu den Zeiten Schillers und Goethes noch ſo unſchuldig gefunden wurden, wie ſie wirklich ſind, in dieſem Klebenbleiben an der Einzelheit ihren Hauptgrund hat. Das iſt auch höchſt natürlich. Wenn relativ gemeinte, durch die Einſeitigkeit der Charaktere und den Drang der Situationen bedingte Darſtellungsmomente, Ausſprüche und Bilder, die im Fortgang der Entwicklung ihr Gegengewicht erhalten, als abſolute aufgenommen werden, ſo kann es gar nicht ausbleiben, daß man mit Abſcheu verwirft, was man ſonſt vielleicht mit Ehrfurcht vor dem dialektiſchen Läuterungs- und Klärungsprozeß bewundern würde.

Die zweite Folge, die ich jetzt aber wohl kaum noch

hervor zu heben brauche, ist die, daß damit die Kunst aufhört, daß alle und jede Grenze zwischen dem wahren und dem After-Talent verrückt, daß der heillosen Pfuscherei Tür und Tor geöffnet und so in kürzester Frist eine vollkommene Barbarei herbei geführt wird. Wer nicht im Stande ist, eine runde, in sich abgeschlossene Schöpfung zu erzeugen und sie mit warmblütigen Gestalten zu beleben, der schlägt eine Welt von Brettern zusammen, schiebt Automate hinein und läßt diese eine Menge von prickelnden Anspielungen und Beziehungen auf die Tags-Interessen ausschütten. Man jubelt ihm zu, wenn ers trifft, was kaum mißlingen kann, und der elendeste Stümper trägt den Kranz davon, der dem Künstler gebührt, dieser aber geht leer aus, da die Sympathien für Puppen und für lebendige Menschen sich gegenseitig notwendig ausschließen.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Hierbei sende ich Ihnen ein Exemplar von Herodes und Mariamne. Ich habe in diesem Werk, von dem ich bekenne, daß es mir am Herzen liegt, den Begriff der Notwendigkeit, und einer solchen, die immer zugleich, wie es der historischen Tragödie geziemt, aus inneren und äußeren Bedingungen hervorgeht, im strengsten Sinne durchzuführen gesucht. Dabei habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Form möglichst zu vereinfachen und die großen historischen Massen sowohl, die die Faktoren des psychologischen Prozesses bilden, als auch das

Detail der Nebenperſonen und der Situationen in den Hintergrund zu drängen, da ich überzeugt bin, daß aus dem Stil der Griechen und dem Stil Shakeſpeares durchaus ein Mittleres gewonnen werden muß. Von dieſem Standpunkt aus bitte ich Sie das Werk zu betrachten und dann zu entſcheiden, ob ich für das, was ich auf der einen Seite notwendig verlor, auf der andern einen hinreichenden Erſatz fand, wie ich doch hoffen möchte. Ich wollte den Standpunkt anfangs in einem kleinen Vorwort angeben, aber Ihre Bemerkungen über das zum Schnok bewogen mich, das ſchon geſchriebene in den Ofen zu ſtecken, obgleich unſere Dutzend-Kritikaſter, wenn ein Dichter die Farben einmal ſpart, nie ſagen: er hat Grund dazu! ſondern: ſie ſind ihm ausgegangen!

*

Dagegen haben Sie mich zu Ihrer Anſicht des „Herodes und Mariamne" nicht bekehrt. Ich glaube nicht, daß man den Schlüſſel im Dämoniſchen zu ſuchen braucht. Sie m u ß ſchweigen, weil es, wenn ſie ſpricht, von Herodes kein Verdienſt mehr iſt, daß er den im erſten Akt gegebenen Befehl im dritten nicht wiederholt, wie er dann ſicher nicht tun würde, oder auch nur tun könnte. Wie ſoll ſie dann aber zu der ihr notwendigen Ueberzeugung gelangen, daß er angefangen hat, ſie als Perſon zu betrachten, von der er ein Opfer nur hoffen und erwarten darf, und daß er aufgehört, ſie als ein Ding zu behandeln, von dem er das Opfer erzwingen könne? Es gibt zu dieſer Ueberzeugung nur einen Weg, und darum iſt auch die Wiederkehr derſelben Situation unbedingt nötig. Später kann ſie ihr Schwei-

gen noch weniger brechen, denn ſie vermag ſo wenig mehr mit, als ohne Herodes zu leben, ſie vermag ihre Liebe zu ihm aber nur mit dem Daſein ſelbſt zu erſticken, und daß dieſe ihre Liebe im letzten Moment die Geſtalt des Haſſes borgt, dürfte tief in der weiblichen Natur begründet ſein und am Ende gar nur geſchehen, weil auch ſie wünſcht, was er wünſcht, nämlich, daß er ſie nicht überleben möge.

*

Die Jungfrau von Orleans iſt Schillers höchſte bewußte Konzeption, wie die Räuber ſeine höchſte unbewußte.

*

Schauſpiel heißt doch am Ende nur: raſch leben, unendlich raſch! Einen Schauſpieler rezenſieren, heißt alſo den Lebensprozeß eines Menſchen rezenſieren.

*

Volksſzenen: die Erbärmlichkeit des Volks wirkt tragiſch, weil es wie losgetrennt vom allgemeinen Nexus erſcheint, gleichſam als wüßte es nicht, daß die Erde es trägt und nährt.

*

Nicht ein Defizit iſt ſchuld, daß der Menſch ſterben muß, ſondern ein Ueberfluß.

*

Wenn man an Aeſchylos, Sophokles uſw. denkt, iſt es nicht, als ob man Adler ſähe, welche die Krallen ins Felſengerippe der Erde geſchlagen hätten und ſo dem Organ Trotz bieten?

*

Aus Tagebüchern

1851.

Eine wohlgeordnete Menſchennatur ſetzt ſich, ohne ſich der Kräfte bewußt zu ſein, ſo wenig den Zweck: eine Tragödie zu dichten oder ein anderes Kunſtwerk hervorzubringen, als ſie ſich den Zweck ſetzt, aus dem Kopf eine Roſe hervorzutreiben.

*

Das Dramatiſieren, überhaupt das Dichten, iſt ſehr oft nicht mehr, wie das Klimpern der Kinder auf dem Klavier. Wie dieſe nur die Töne angeben, die im Inſtrument liegen, ſo erreichen untergeordnete Dichter nur die Wirkungen, die von den Formen unzertrennlich ſind.

*

Es gibt dramatiſche Dichter, die wohl eine einzige Figur mit Leben auszuſtatten vermögen, alle übrigen aber ſchattenhaft laſſen müſſen. Das ſind die widerwärtigſten von allen. Entweder überall Sehnen, Adern und Muskeln, oder überall Kreideſtriche.

*

Erſte Stufe künſtleriſcher Wirkung: es kann ſo ſein!
Zweite Stufe künſtleriſcher Wirkung: es iſt!
Dritte Stufe künſtleriſcher Wirkung: es muß ſo ſein!

*

Man kann ein Drama durch Kürzen verlängern.

*

Wenn das Volk keine Leidenſchaften mehr anſchauen will, ſo hat es keine mehr.

*

Welch ein Schauſpiel für Götter! Dem unvergänglichen Schiller Verſe! wird ein Vivat gebracht! Laube bedankt ſich dafür!

*

Die guten Gedanken dramatiſcher Schemen ſtehen in keinem innigeren Verhältnis zu ihnen, wie der Wein zum Schlauch, in den er gefüllt ward.

*

Es wird noch einmal ein Volk geben, das an Shakeſpearſchen Tragödien ſtirbt.

*

Ophelia iſt einmal Mutter geworden, nämlich mit Gretchen.

*

Wenn man ein Iffländſches pp. Naturſtück geſehen hat, und auf die Straße oder ins Wirtshaus kommt, ſo glaubt man, es ſpiele fort.

*

Handeln ſollte der Jude, d. h. Handel treiben, nichts weiter. Nun, er handelte und wurde durch Handeln, in Rothſchild, der Herr der Welt. Betätigung des tragiſchen Geſetzes für mich.

*

Wäre es den Menſchen doch endlich beizubringen, daß der dramatiſche Dichter ſich in demſelben Sinn auf jede Spezies menſchlicher Charaktere einlaſſen muß, wie der Naturforſcher auf jede Tier- und Pflanzengattung, gleichviel, ob ſie ſchön oder häßlich, giftig oder heilſam iſt, indem er die Totalität dazuſtellen hat.

*

Aus einer Oper ſtreicht mir keinen Takt,
Aus einem Drama ruhig jeden Akt!

*

So wenig die ganze Erde auf die Leinwand gebracht werden kann, ebenſo wenig geht die Totalität aller Erſcheinungen, mit einem Wort: das Detail der Erde, ins Drama; wohl aber geht das Weltgeſetz hinein.

*

Im Drama ſoll kein Gedanke ausgeſprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas ſprechen alle Perſonen.

*

1852.

Emilia Galotti

Leſſings „Emilia Galotti" wurde mit teilweiſer neuer Beſetzung nach langer Pauſe wiederholt. Wir waren ſehr dankbar dafür, und das Publikum mit uns. Das Stück iſt nun bereits über 80 Jahre alt, denn es wurde im Jahre 1770 geſchrieben, es iſt nicht das Werk eines dichteriſchen Genius, und wird doch viel lieber geleſen, als die beſte Novität. Woher rührt das? Unſeres Erachtens liegt der Grund in der unendlichen Harmonie von Stoff und Form, die es in unſerer Literatur, wo dieſe Harmonie ſo ſelten iſt, zu einer wahrhaft einzigen Erſcheinung macht. Hinter jeder Szene, ja hinter jeder Rede ſteht Leſſing ſelbſt mit ſeinem klaren Auge, ſeinem hellen Blick, und weiſt die Ausſtellungen, die wir machen möchten, lächelnd ab, bevor wir den Mund noch öffnen können. Fragen wir: aber warum iſt die er-

ſchütternde Geſchichte der römiſchen Virginia, an die ſich ſo Ungeheures knüpfte, hier zu einer deutſchen Hofintrigue verſchnitten? ſo antwortet er: weil ich kein Tragödiendichter war, wie Shakeſpeare, und nur ſo viel vom Gegenſtand aufnahm, als ich zu bewältigen vermochte. Fragen wir: wie kann der ſchlaue Marinelli die aufs äußerſte gereizte Orſina mit dem argwöhniſchen Galotti allein laſſen? ſo antwortet er: bemerkt Ihr das ſelbſt, wenn Ihr vor den Lampen ſitzt, oder ſpricht der ſuperkluge Friedrich Schlegel aus Euch? Nun, der hatte es mit dem Literaturwerke zu tun; Euch kümmere nur die Darſtellung, denn ich rechnete auf den Zuſchauer, nicht auf den Leſer. Fragen wir: was iſt an einer Emilia gelegen, die nur dadurch gerettet werden kann, daß der Vater ſie tötet, die alſo das ſittliche Gleichgewicht ſchon verloren hat und nur noch vor dem phyſiſchen, nicht vor dem geiſtigen Fall bewahrt wird? ſo antwortet er: das ſagte ſchon Asmus, der Wandsbecker Bote, aber das Publikum unterſcheidet nicht ſo haarſcharf, wie dieſer, zwiſchen der anatomiſchen und der Seelenunſchuld, wenn es ſich hingeriſſen fühlt, und ich reiße es jedes Mal hin. Wer hätte dann noch den Mut, das Examen fortzuſetzen, wer freute ſich nicht lieber unbefangen eines Werkes, durch welches eine entſchieden mächtige, faſt dichteriſche Wirkung erlangt wird, obgleich es nur auf Verſtandes-Kombinationen beruht?

*

Dramaturgische Aphorismen

Alle größeren Bühnen Deutschlands beeifern sich seit einigen Jahren, den Shakespeare wieder in mehr oder minder gelungenen Bearbeitungen aufs Repertoire zu bringen. Das ist löblich und gut; nur soll man nicht vergessen, daß es nichts anderes, als Medizin nehmen heißt. Die Kur ist notwendig, aber leben müßten wir aus eigenen Mitteln.

*

Warum verzehrt ein Gedanke den andern, so daß auf den tiefen immer ein tieferer, auf den weiten immer ein weiterer, noch mehr umfassender folgt? Weil der Gedanke es stets mit dem Absoluten zu tun hat, und alles ihm anhängende Individuelle, das er doch, weil im Individuum erzeugt, nie völlig los wird, seiner Natur nach abstreifen muß. Warum schlägt eine Gestalt nicht eben so auch die andere tot, warum ist jede wirklich lebendige bleibend und ewig? Weil das Individuelle ihre Basis ist und notwendig zu ihr gehört. Wer diesem Fingerzeig nachgeht, wird zu Resultaten gelangen, welche für das Drama von höchster Wichtigkeit sind.

*

Wie lange oft ein falsches Urteil sich in Ansehen erhält! So steht seit den Tagen Jean Pauls und Solgers über Goethes Tasso fest, daß er eine allgemein gültige Darstellung der Dichter-Natur sei, daß ihm als Drama aber der eigentliche Abschluß fehle. Und doch ist

eins gerade ſo richtig, wie das andere, nämlich beides verkehrt! Wer an Aeſchylos und Dante, wer nur an Goethe ſelbſt denkt, dem wird es wohl ohne weitere Reflexion ſchon ſchwer fallen, dieſen Taſſo als den Repräſentanten des Dichters gelten zu laſſen. Wer einen Begriff von Form hat, dem wird ein Drama ohne Abſchluß, das nach der Meinung des Bayreuther Humoriſten noch viele Akte fortſpielen könnte, ohne Zweifel nur poſſierlich vorkommen. Und dennoch hüpft man über dieſe klaffenden Widerſprüche lieber in reſpektvoller Verlegenheit hinweg, als daß man ſie ſich deutlich zu machen und zu löſen ſucht, was doch gar nicht ſchwer iſt. Goethe hat nie daran gedacht, den Charakter des Taſſo in dem ihm unterſchobenen Sinne als Symbol zur Geltung bringen zu wollen; das konnte und durfte dieſem reinen und klaren Geiſt nicht begegnen. Er zeichnet uns allerdings einen Poeten, aber einen ſolchen, der eigenſinnig auf einer untergeordneten Bildungsſtufe verharrt und nicht an einer Poeſie, ſondern an ſeiner ſittlichen Trägheit zu Grunde geht. Sein Drama veranſchaulicht jenen Durchgangsmoment, in welchem das unzulängliche Talent ſtecken bleibt, den das große aber dadurch überwindet, daß es den Widerſpruch der Welt als notwendig für die eigene Entwickelung begreifen lernt und in die Ausgleichung desſelben ſeine höchſte Aufgabe ſetzt. Er gibt uns mit einem Wort die Krankheits-Geſchichte eines freilich intereſſanten und reichbegabten, aber energieloſen und verworrenen Individuums, dem eben, weil es dieſes iſt, der höchſte Segen zum Fluch wird. So aufgefaßt, iſt das Werk vortrefflich und vollkommen in ſich abgerundet; von einem an-

deren Geſichtspunkt aus betrachtet, wüßte ich es nicht zu retten. Dieſer perpendikelmäßig von Extrem zu Extrem ſchwankende, durch nichts gebundene Taſſo, von dem man kaum glauben kann, daß er Knochen im Leibe hat, wäre der Dichter, der Dichter an ſich? So ſähe der Liebling der Natur aus? Da müßte die ewige Mutter ſich ſchämen! Aber alles, was in der Poeſie jemals groß und gewaltig war, wird widerſprechen, jeder wahre Held des Geſangs wird mit Stolz auf die Kämpfe verweiſen, durch die er das im Taſſo ungebändigt tobende rohe Element in ſeine Schranken zurück zu drängen und ſich zum Herrn darüber zu machen verſtand. Von einem ſolchen Kampf, der dem Dichter doch erſt die Weihe gibt, iſt bei Taſſo gar nicht die Rede und noch weniger vom Sieg, von einer wahrhaften Ausſöhnung mit dem ihm entgegengeſetzten, im Antonio verleiblichten Prinzip; er kommt nicht einmal zur Anerkennung desſelben, denn der letzte Monolog und das Bild von der Welle und vom Felſen, in dem ſich nur die momentane phyſiſche Erſchöpfung ausdrückt, wird doch nicht dafür gelten ſollen? Er ſteht am Schluß da, wie im Anfang, und das Drama würde allerdings ohne Abſchluß, alſo kein Drama ſein, wenn dieſer nicht eben in der dargelegten Unverbeſſerlichkeit des Hauptcharakters zu ſuchen wäre. Das iſt aber der Fall, und da wir aufs klarſte erkennen, daß Taſſo in der Liebe ſo wenig den Realiſten, als im Haß den Idealiſten abſtreifen wird, wie es die Notwendigkeit doch mit unerbittlicher Strenge verlangt, ſo können wir an ſeinem tragiſchen Untergang durch ſich ſelbſt auch nicht mehr zweifeln, und die Kataſtrophe iſt da, wo er ſeinen Feind im

Wahnſinn der Verzweiflung umarmt, weil er ſein Idol, die entſetzt entwichene Prinzeſſin, nicht umarmen kann. So predigt denn das Stück mit eherner Zunge die ernſte Lehre, daß die Natur niemand bevorzugt, daß ſie ihre Gaben an keinen verſchenkt, und daß die edelſten Güter dem Beſitzer zum Verderben gereichen, wenn er die erhöhten ſittlichen Anſtrengungen, mit denen gerade ſie bezahlt und fruchtbar gemacht werden wollen, ſcheut, und ihnen aus dem Wege geht.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Begeiſterung des Dichters für einen einzelnen Charakter, ſtatt fürs Totalgebilde, iſt doch im Grunde eins mit der Begeiſterung für das einzelne Wort, ſtatt für den Satz.

*

Hier wurde geſtern Richard der Dritte aufgeführt, ohne großen Beifall, wie ich höre, ganz natürlich. Das Stück iſt ein Epilog, ein Epilog beſteht aus lauter Vorausſetzungen, auf die ſich ſeine eigene Handlung bei jedem Schritte ſtützt und wenn man von dieſen Vorausſetzungen wie bei der hieſigen Bearbeitung geſchehen iſt, die meiſten wegſtreicht, ſo wird er völlig unverſtändlich. Richard namentlich muß ſich wie ein Walfiſch ausnehmen, den man im Sande antrifft. Laufen kann er nicht und fliegen auch nicht, und Waſſer iſt nicht da.

*

Es wäre doch ein großer Triumph, wenn ich dieſes Stück (Moloch) unter Muſikbegleitung der Chöre auf die Bühne brächte; es könnte ſich von da an eine neue

Periode der Kunſt datieren. Denn wenn ich dem Richard Wagner, der das ganze Drama in Muſik auflöſen will, auch entſchieden entgegentreten muß, ſo war ich doch längſt überzeugt, daß man die Muſik in denjenigen Momenten, wo eine Maſſenbewegung dargeſtellt werden ſoll, mit Erfolg zu Hilfe rufen kann und rechnete ſchon darauf, als ich die erſten Szenen des Moloch in Rom entwarf.

*

Es kam mir nie in den Sinn, durch Stücke, wie Maria Magdalena und Julia, neue Prinzipien ausſprechen zu wollen; höchſtens wünſchte ich, wenn man überhaupt etwas wünſchen kann, indem man darſtellt, an das Evangeliumwort zu mahnen, daß es zur Umkehr nie zu ſpät iſt, und daß es ſelbſt von der Hölle noch einen Weg zu Gott gibt, und das war doch gewiß eine Verherrlichung des ſittlichen Geſetzes.

*

Beſonders dankbar bin ich Ihnen für die vortreffliche Auseinanderſetzung, daß jede Perſon eines Dramas unmoraliſch ſein und das Drama ſelbſt doch moralich bleiben kann. Dies will niemand mehr begreifen, und dahin mußte es freilich kommen, ſeit man anfing, ſtatt ſie organiſch in geſchloſſener Totalität auf ſich wirken zu laſſen, in Situationen und Charaktere, ja in rhetoriſche Virtuoſenſtücke und Phraſen zu zerzupfen.

*

Das Drama iſt in Indien kein Nationalgewächs, es iſt die in einem Individuum hervorgetretene, ewig fremdartig bleibende Ausnahme, die nicht Wurzel ſchlagen kann.

*

Ich habe oft lächeln müſſen, wenn eine gewiſſe Kritik, die Autonomie des menſchlichen Geiſtes verkennend, und nicht ahnend, daß der allgemeine Gehalt der Menſchheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich ſein und in ihm neue Form finden muß, in meiner Anſchauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubte. Was ich als Poeſie ausſchwitzen ſoll, muß ich, wenn's nicht mein eigen iſt, doch erſt als Philoſophie eingeſogen haben, und ich erinnere mich noch des Moments, wo ich die Hegelſche Logik und mit ihr den ganzen Hegel für immer aus der Hand legte, weil ich die Identität von Sein und Nichtſein abſolut nicht begreifen konnte; wer aber auf der Schwelle ſchon ſtolpert, wird die Geheimniſſe des Hauſes gewiß nicht entdecken. Viel mehr entzündete ſich mein Talent an der Geſchichte und daher rührts, daß allen meinen Dramen vom erſten bis zum letzten die ſozialen Verhältniſſe (freilich nicht im neufranzöſiſchen Sinn) zu Grunde liegen, da ſich mit dem hiſtoriſchen Blick das Klebenbleiben am Einzelnen, durchaus nicht verträgt, was der philoſophiſche Standpunkt noch viel eher geſtattet, ſobald er abſtrakt bleibt.

*

Von Paris aus ließ ich die Maria Magdalena, gleich nachdem ich ſie fertig gemacht hatte, drucken und verſah ſie mit einer Vorrede; dieſe Vorrede wurde wichtig für meine ganze ſchriftſtelleriſche Zukunft. Bisher hatten meine Kritiker mich nämlich für ſo naiv gehalten, daß ſie mir allenfalls zutrauten, ich als Vater könne meine eigenen Kinder nicht ſehen; nun ſie ſich überzeugten, daß

ich die Kunſt, der ich das ganze Leben zu widmen gedachte, auch einigermaßen kannte, fanden ſie mich plötzlich reflektiert. Eins wie das andere war mir gleichgültig, denn ſo wenig es einen Correggio geben kann, der das Höchſte leiſtet, ohne ſelbſt etwas davon zu wiſſen, ebenſo wenig ſchwächt, wie Schillers und Goethes Beiſpiel beweiſt, die Kenntnis der Kunſt und ihre Geſetze das dichteriſche Vermögen.

*

Zunächſt ſind in meiner Dichterlaufbahn zwei Perioden wohl zu unterſcheiden. Die erſte geht von der Judith bis zum Herodes; in ihr habe ich das Licht gewiß auch gemalt, aber allerdings meiſtens durch den Schatten, und man kann die Werke derſelben verſöhnungslos finden, wenn man, freilich mit Unrecht, durchaus verlangt, daß die Verſöhnung unmittelbar in den Kreis des Dramas hinein fallen ſoll. Die zweite beginnt mit dem Herodes und umfaßt alles Spätere, mit Ausſchluß des Trauerſpiels in Sizilien, welches als ein unicum, wenn es auch zu gewagt ſein mag, ſein eigenes Geſetz hat. Den hierher gehörigen Werken wird niemand die Verſöhnung abſprechen können, wenn er anders mit der in der Tragödie überhaupt möglichen zufrieden iſt, und nicht fordert, daß die Konflikte, die im allgemeinen zur Ausgleichung gebracht werden, auch in den Individuen, welche ſie vertreten, zur Ausgleichung kommen ſollen; dies hieße natürlich die Individuen umbringen und auflöſen, alſo den Grund des Dramas zerſtören. Um meinen Gedankengang, den ich hier nicht näher entwickele, ſondern nur auf meine Abhandlungen verweiſen kann, zu verdeutlichen, bitte ich die Genoveva einmal dem He-

rodes gegenüber zu ſtellen; in der Genoveva gelangt Golo gewiß durch die Sünde ſelbſt, auf dem Wege durch Blut und Frevel, zu einem Punkt, auf dem er viel reiner, ſittlicher und geläuterter daſteht, wie im Anfang, wo er ſich in ungeprüfter Tugend wiegt, aber aus der durch ihn zertrümmerten Welt ſteigt die neue, welche darin ſchlummerte, nicht mehr ſichtbar hervor; im Herodes geſchiehts, die heiligen drei Könige treten auf und tauchen alle Gräber in Morgenrot. Weiter bedingen dieſe zwei verſchiedenen Perioden auch zwei verſchiedene Behandlungsweiſen, und das iſt wohl in Anſchlag zu bringen; ſonſt konnte der Fortſchritt als Rückſchritt erſcheinen. Es leuchtet auf den erſten Blick ein, daß der Dichter, wenn er im Drama dem Individuum ſeinen göttlichen Gegenſatz, wie er ſich religiös-hiſtoriſch verleiblicht, unmittelbar entgegenſtellt, dem Individuum nicht ſo viel Spielraum geſtatten kann, als wenn er dies unterläßt; dadurch entſteht natürlich ein minus auf der einen Seite, und wer das plus auf der anderen nicht bemerkt, wozu ſchon ſichere Kunſteinſicht gehört, der kann ſich einbilden, in der aus Gründen der Oekonomie hervorgegangenen Konzentration und der damit verbundenen Beſchränkung des Details eine Abſchwächung der poetiſchen Kraft zu erblicken. Dies widerfuhr z. B. Schiller, in deſſen ſpäteren Werken die Feuilletoniſten-Kritiker die Friſche und Fülle der Räuber vermißten, während die geringeren Elemente doch bloß den höheren gewichen waren. Im Herodes, um auf einen beſtimmten Fall zu kommen, mußte ſchon der weitgeſteckte Kreis der eine Schlacht der ganzen Menſchheit umfaßt, den Gebrauch des poetiſchen Logarythmus gebieten; in den

entſcheidenden Situationen, den Konzentrationspunkten des Dramas, wird es wohl an der Lebendigkeit nicht fehlen. Die Sittlichkeitsfrage iſt hoffentlich für immer durch meine Vorrede zur Julia entſchieden; wer weiß, was Sittlichkeit iſt, und die Form kennt, in welcher ſie im Drama allein zum Vorſchein kommen kann, der wird mich in ethiſcher Beziehung unter keinen meiner Vorgänger ſtellen können. Ich weiß ſelbſt am beſten, daß jedes meiner Dramen mich um eine Stufe höher geführt hat und daß ich vollkommen berechtigt war, in einem lyriſchen Gedicht, das gleich nach der Agnes Bernauer entſtand, zu ſagen:

So will es der Berater
Der Welt, daß in der Kunſt
Das Kind den eignen Vater
Belehrt durch ſeine Gunſt,
Und für die heil'ge Schüſſel
Voll Blut, die er vergießt,
Ihm dankt mit einem Schlüſſel,
Der ihm das All erſchließt!

*

1853.

Shakeſpeares Teſtament

Titus Andronikus war ſein Anfang und Timon ſein Ende,
Und ein dunkleres Wort ſpricht die Geſchichte nicht aus.
In der Mitte zwar prangt die ſchönſte der Welten, doch ringelt
Sich die Schlange der Nacht um ſie herum, als ihr Band.

Moderne Analyse des Agamemnon

Klytämneſtra erfand die Telegraphen, und Atreus
Aß die Beefſteaks zuerſt: dies iſt die Skizze des Stücks.

*

Aus einer Rezenſion

Welch ein Gewinn für die Nation wäre es, wenn der „dramatiſche Nibelungenhort" endlich einmal wirklich gehoben würde! Wohl wiſſen wir, was wir fordern, und daß eine Shakepeareſche Kraft dazu gehört, unſerer Forderung ganz zu entſprechen! Aber wir möchten auch zunächſt nur von Raupach befreit werden, wir möchten die urſprünglichen Umriſſe des ungeheuren Gedichtes wieder hergeſtellt ſehen, wäre es auch nur in einer ſcharfen unausgeführten Skizze, und dazu fände ſich doch allenfalls das Talent. Das Drama bedarf der Anlehnung an die älteſten Ueberlieferungen eines Volkes, ſeien dieſe nun in der Sage oder in der Geſchichte nieder gelegt, wenn es nicht haltlos zerflattern ſoll; es ſpitze ſich in ſeiner Fortenwickelung ſo ſubjektiv zu, wie es wolle, nur fehle der allgemeine Grundſtock nicht! Die Griechen ſtützten ſich auf ihre Mythologie, Shakeſpeare leitete die ganze engliſche Geſchichte in ſein Drama hinüber, und unſere Dichter ſollten ſich an das Nibelungenlied halten, das uns zum Teil in jene Zeit zurückführt, wo Germanen und Inder noch ungetrennt in Aſien mit und neben einander lebten. Und wenigen kann unſere Aufforderung gelten, ſollte ſich keiner finden, der ihr folgt? Das Unterliegen wäre ja keine Schande.

Aus einer Kritik

Wenn es nicht barock klänge, so wäre jetzt eher schon ein Buch über die Fehler oder doch über die Grenzen Shakespeares zu wünschen, über die individuelle Seite seiner schöpferischen Tätigkeit, die doch auch vorhanden ist, so selten sie hervortreten, und so schwer sie zu erkennen sein mag, so wie über das minus, womit er manches plus seiner Richtung erkaufte; oder hat die griechische Tragödie, in ihrer keuschen Gebundenheit nicht einen Zauber, dem Shakespeare notgedrungen entsagen mußte, als er die Elemente in voller epischer Breite entfesselte; gehen Aeschylos und Sophokles wirklich so ganz in ihm auf, wie seine unbedingten Verehrer behaupten? Hier wäre allenfalls noch eine Aufgabe.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Den Komödien-Dichter auf die Hauptstadt-Sitten beschränken, ist so viel, als den Maler auf die Mode-Kostüme beschränken.

*

Ohne Richard Wagners Buch im ganzen oder im einzelnen irgend akzeptieren zu können, schwebt doch auch mir, und zwar von meinem ersten Auftreten ab, die Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama in ganz speziellen Fällen vor, und meinem Moloch, an dem ich seit 10 Jahren arbeite, habe ich mir immer in Bezug auf die Musik gedacht.

*

Die ſchlechteſten Dramen fangen oft an, wie die beſten. Die Schlacht, die am ſchimpflichſten verloren geht, beginnt ſo gut mit Donner und Blitz, als die, die am glorreichſten gewonnen wird.

*

Der dramatiſche Individualiſierungs-Prozeß iſt vielleicht durch das Waſſer am beſten zu verſinnlichen. Ueberall iſt das Waſſer Waſſer und der Menſch Menſch; aber wie jenes von der Erdſchichte, durch die es ſtrömt oder ſickert, einen geheimnisvollen Beigeſchmack annimmt, ſo der Menſch ein Eigentümliches von Zeit, Nation, Geſchichte und Geſchick.

*

(An Robert Schumann)

Was würden Sie zu einem Drama ſagen, das ſich, ſeines ungeheuren Umfangs wegen, bis auf wenige Partien, ganz im allgemeinen hielte und deshalb durchweg von der Muſik ſo zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatiſch behandelten? Ein ſolches Werk wird mein Moloch, an dem ich nun ſchon 10 Jahre arbeite, und der nichts Geringeres darſtellt, als den Eintritt der Kultur in eine barbariſche Welt.

*

1854.

Aus Rezenſionen

Schiller ſchrieb einmal, während er mit dem Wallenſtein beſchäftigt war, in einer verzweifelten Stimmung an ſeinen Freund Körner, er ſei oft geneigt, die ganze Theorie der Kunſt für einen einzigen empiriſchen Handwerksgriff hinzugeben. Das war nun freilich nicht

in seiner Durchschnittsmeinung, sondern ein momentaner Stoßseufzer, aber dieser Stoßseufzer ging nichts destoweniger aus der ihm durch die Praxis aufgedrängten Erkenntnis hervor, daß das Allgemeine den Künstler nicht fördert. Wenn der Dichter in seiner Entwicklungsperiode die Aesthetik zuerst respektvoll in die Hand nimmt und zu seiner eigenen Verwunderung aus ihr erfährt, welch ein wichtiges Geschäft er eigentlich versieht, so schmeichelt ihm das, und er fängt an, auf den Goldfaden, der ihm bis dahin unbewußt und unbeachtet durch die Finger lief, den rechten Wert zu legen. Aber damit ist die große Gefahr verbunden, daß er infolge der nun gewonnenen Einsicht nur gar zu leicht darauf verfällt, das Spinnen belauschen, ja wohl zu überwachen und dirigieren zu wollen, und das führt, wie traurige Beispiele lehren, zur Selbstzerstörung. Denn jede künstlerische Schöpfung ist Naturtat, die freilich auf Gesetzen beruht, die aber keines Reflektierens des hervorbringenden Individuums über diese Gesetze bedarf, sondern deren unmittelbares Produkt ist. Dagegen gibt es allerdings, um Schillers Ausdruck zu gebrauchen, nützliche Handwerksgriffe, und diese können leichter erlernt als aus der eigenen Praxis abstrahiert werden, da sie auf Erfahrungen beruhen, die nicht der Einzelne, sondern nur eine ganze Reihe von Geschlechtern erschöpft. Keiner soll sie verschmähen, denn keiner vergibt sich etwas, wenn er sie sich aneignet, und keiner wird sich einer raschen und durchschlagenden Wirkung erfreuen, wenn er sie unbenutzt läßt. Man gelangt z. B. im Drama nicht durch einen Handwerksgriff zu lebendigen Charakteren und Situationen, dazu

führt auch das Theoretisieren nicht. Aber man kann lernen, wo dem Detail im Kunstwerk freier Spielraum verstattet werden darf, und wo eine scharf abschneidende feste Linie gezogen werden muß usw.

*

... Diese Lehre lautet aber: sich mit Shakespeare möglichst vertraut zu machen, um sich dann möglichst fern von ihm zu halten, denn Shakespeare ist die Welt noch einmal, und wer das erkannt hat, der wird sich schwerlich versucht fühlen, mit seinem Maße zu messen, und nach seinem Risse zu bauen.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Das dramatische Produzieren ist nun einmal ein Traum- und Nachtwandeln, welches sich von allem andern Wandeln und Wandern dadurch unterscheidet, daß man einen und denselben Weg nicht zwei Mal machen kann.

*

Die meisten dramatischen Dichter benehmen sich der Geschichte gegenüber ungefähr, wie ein Maler, der vom Menschen nur den Kopf oder den Rumpf oder Hand und Fuß abzeichnen und das für ein Gemälde ausgeben wollte.

*

In Napoleons Charakter liegt etwas so Unüberwindliches-Nüchternes, daß ich zweifle, ob ein dramatischer Dichter künftiger Jahrhundert ihm den mangelnden ideellen Gehalt auch nur wird leihen können.

*

Gespräch über Schiller. Uechtritz meinte, er habe bei größerer Vertiefung in seinen Gegenstand manches Ungehörige, Klaffend-Unmotivierte wohl überwinden und seinen Werken so auch im Detail eine höhere Vollendung geben können. Ich mußte das verneinen, weil ich für ihn die Möglichkeit einer solchen Vertiefung nicht zugeben konnte. Schiller kommt, wie schon oft gesagt ist, vom Allgemeinen zum Besonderen, und behandelt eben darum das Drama nicht im Einzelnen, sondern auch im Ganzen, wie ein Gleichnis, wodurch er zu versinnlichen sucht, was ihm am Herzen liegt. Von einem Gleichnis wird nun aber durchaus keine absolute Kongruenz, sondern nur eine relative Uebereinstimmung verlangt, ein Dichter wie er, konnte also gar nicht auf sie ausgehen.

*

Realismus und Idealismus, wie vereinigen sie sich im Drama? Dadurch, daß man jenen steigert, und diesen schwächt. Ein Charakter z. B. handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck, selbst der Bauer.

*

Ein sehr zarter Punkt kam auch zwischen uns zur Sprache, er (Gutzkow) fragte mich, ob ich für meine Dramen ausführliche Pläne mache, und als ich es verneinte, gestand er mir, daß es ihm eben so gehe, daß er das Gegenteil aber doch für besser halte. Ich bestritt dies, ich setzte ihm das gefährliche einer zu großen Vertiefung ins Detail auseinander, das den Reiz vor der Zeit abstreift, und im Gehirn abtut, was nur vor der

Staffelei abgetan werden darf, ich behauptete, eine gründliche Skizze vor dem Kunſtwerk ſei nicht viel beſſer, wie eine Biographie vor dem Leben, dem Menſchen gleich mit in die Wiege gelegt, ich glaube aber doch, daß er recht hat und daß für ihn das Eine beſſer iſt, wie für mich das Zweite.

*

Das Was im Drama ſei bekannt und werfe ſeine Schatten, nur nicht das Wie. Wir wiſſen, daß der Menſch ſterben muß, aber nicht an welchem Fieber.

*

Ein zu weitläufiges lyriſches Talent hält ſich gern für ein dramatiſches.

*

Auch machte ich bei dieſem Stück (Gyges) eine merkwürdige Erfahrung. Ich war mir ſonſt bei meinen Arbeiten immer eines gewiſſen Ideen-Hintergrundes bewußt, wegen deſſen ich keineswegs, wie man mir auf eine mißverſtandene Vorrede hin wohl Schuld gab, produzierte, der aber doch, wie eine Gebirgskette zu betrachten war, welche die Landſchaft abſchloß. Daran mangelte es diesmal ganz, mich reizte nur die Anekdote, die mir etwas modifiziert, außerordentlich für die tragiſche Form geeignet ſchien, und nun das Stück fertig iſt, ſteigt plötzlich zu meiner eigenen Ueberraſchung wie eine Inſel aus dem Ozean die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor. Ich geſtehe, daß ich dies kaum begreifen kann, es beſtärkt mich aber nur um ſo mehr in meiner freilich längſt gehegten Ueberzeugung, daß der Künſtler, wenn er von einem Gegenſtand mächtig ergriffen wird, ſich um den Gehalt des-

ſelben gar nicht ängſtlich zu kümmern braucht, ſondern daß dieſer ganz von ſelbſt hinzutritt, wie der Saft in die Bäume, vorausgeſetzt allerdings, daß er ihn in der Bruſt trug.

*

1855.

Aus Tagebüchern

Willſt Du wiſſen, ob irgend ein Gedanke dramatiſchen Wert hat, ſo frage Dich, ob er an mehr als einem Ort gebraucht werden kann. Kann er's, ſo taugt er nichts; das Bein, das Du abtreten, das Auge, das Du herausnehmen kannſt, haſt Du auch irgend wo gekauft.

*

1856.

Shakeſpeares Quellen

Shakeſpeare und ſeine Quellen! Warum nicht auch Newton und ſeine!
Sind die Fälle doch gleich, wenn man ſie richtig erwägt.
Was für den Dichter die Wälſchen mit ihren hohlen Geſchichten,
Tat für den Weiſen der Baum, welcher den Apfel verlor.

*

Auf die modernen Franzoſen und ihre deutſchen Genoſſen

Eure Romane und Dramen ſind nichts als leere Charaden,
Kennt man das Wort, das ſie löſt, wirft man ſie auch an die Wand.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Ueber meinen Gyges kann ich Ihnen nur ſagen: Halten Sie ſich an das Bild ſelbſt und vergegenwärtigen Sie ſich die Welt, der es angehört. Daß das Weib ſelbſt für die Griechen eine Sache war, wiſſen Sie aus dem Homer; Helena ging von Hand zu Hand und man ſchlägt ſich um ſie, nicht um ſie zu züchtigen, ſondern, um ſie, wie einen entflogenen Vogel, wieder zu bekommen. Daß dieſe Sache ſich aber doch ſelbſt unter den barbariſchen Lydiern zuweilen in eine Perſon verwandelte, zeigt die Fabel des Herodot, die mir als Stoff diente. Dies einfach aufgenommen, wie es geboten wird, und die Tragödie ergibt ſich ohne weitere Zutat, die beiden Situationen aber, in denen ſie gipfelt, ſind doch gewiß ebenſo unausweichbar notwendig, als erſchütternd. Oder iſt er nicht im höchſten Grade tragiſch, daß zwei Männer, die ſich lieben und ehren, ſich auf Tod und Leben bekämpfen müſſen, wenn nicht untergehen ſoll, was ſie noch mehr, als ſich ſelbſt, zu ehren und zu lieben haben? Und muß das Weib, nachdem es dieſe beiden Männer des ihnen ſelbſt unbewußten inneren Adels entbunden hat, nicht ihrerſeits in einem noch höheren aufleuchten und die Verſöhnung in den Hades hinuntertragen? Dies alles liegt handgreiflich im Stück und nach etwas anderem ſoll man nicht ſuchen. Es iſt mir, wie man mir die naiv hingeſchriebene Vorrede zur Maria Magdalena auch verdreht haben mag, nie in den Sinn gekommen, über das dramatiſche Bild hinaus, noch etwas Apartes geben zu wollen. Aber wenn man über ein ſolches Bild, ſobald es fertig iſt, reden ſoll, ſo kann man es doch nur in die Ele-

mente auflöſen, aus denen es beſteht, wie Baum und Blume auch, oder man muß ſich darauf beſchränken, es mit einer Unterſchrift zu verſehen.

*

Das Drama hat es leider am öfteſten mit der Wiederbringung des Teufels zu tun.

*

Eine gute Theater-Vorſtellung macht auf mich ungefähr den Eindruck, als ob ich lebhaft träumte. Ich weiß: es iſt nicht wahr! aber ich kann mich nicht losreißen.

*

War geſtern Abend im Lear. Friede mit Dir, Shakeſpeare, wo Du auch ſeieſt! Du allein haſt mehr getan, als ſonſt hundert Generationen zuſammen! — Mich ſtören jetzt auch die Verwandlungen auf dem Theater nicht mehr ſo, wie früher. Es iſt doch nur ſo, als wenn zwei Träume in einander übergehen, durch einen Moment der Ernüchterung zuſammengeknüpft.

*

Auch bei der Religion muß man auf den Urgrund zurückgehen. Dieſer iſt ewig, aber er tritt nur in vergänglicher Erſcheinung hervor, und darin, daß dieſe ſich ſo lange behaupten will, liegt hier, wie überall, der tragiſche Fluch. Das Sterben wird immer mit zum Leben gerechnet.

*

1857.

An die Realiſten

Wahrheit wollt ihr; ich auch! Doch mir genügt es, die Träne

Aufzufangen, indes Boz ihr den Schnupfen geſellt.
Läugnen läßt es ſich nicht, er folgt ihr im Leben beſtändig,
Doch ein gebildeter Sinn ſchaudert vor ſolcher Natur.

*

Aus Tagebüchern

(Zwei Fragen in Bezug auf Hamlet.)

1. Der König baut ſeinen ganzen Plan auf Hamlets Fechter-Ehrgeiz und Neid. Wie kann aber Hamlet noch ehrgeizig und neidiſch auf Fechter-Talent ſein? Und er iſt's, denn des Königs Plan glückt.

2. Laertes iſt ein ſtolzer, mutiger, edler Jüngling. Wie kann er aufs Vergiften eingehen, ja zuerſt darauf verfallen? Iſt er nicht mehr zu edel dazu, ſo muß er noch immer zu ſtolz und zu mutig dazu ſein.

*

Das böſe Gewiſſen des Menſchen hat die Tragödie erfunden.

*

1858.

Aus einer Rezenſion

Ich ſagte oben, es finde ſich mehr im Leſſing von Shakeſpeare, als in allen ſeinen Zeitgenoſſen, und ich wünſchte, daß man ſich allmählich von dieſer unbeſtreitbaren Wahrheit überzeugte. Dann würde man aufhören, in Einzelheiten zu ſuchen, was nur im Ganzen liegen kann, und nicht mehr von Shakeſpeareſchen Szenen und Shakeſpeareſchen Schönheiten reden, wenn man nicht überhaupt ein Shakeſpeareſches Drama vor

ſich hat. Die Größe des Shakeſpeareſchen Dramas wurzelt aber im Bau, und der Bau wieder in den Motiven, denn ein Drama ohne ſtichhaltige Motive iſt ein Palaſt aus Luftſteinen von Münchhauſens Fabrik, und gerade in den Motiven iſt Leſſing ein Meiſter. Er hält nichts für ſchön, was nicht zugleich notwendig iſt, und nichts für notwendig, was nicht rein und ungezwungen aus der Natur des Menſchen und der Dinge hervorgeht, und ganz ſo ſteht es mit Shakeſpeare, denn auch dieſer bereitet alles aufs Sorgfältigſte vor und erhebt noch vom kleinſten Zug das letzte Prozent, nur daß ſich die künſtliche Oekonomie bei ihm unter dem unendlich viel üppigeren Detail viel tiefer verbirgt, wie man ja auch die tragenden Aeſte und Zweige an der in Laub und Blüten eingehüllten Banane Oſtaſiens nicht ſo leicht entdeckt, wie an der nackten deutſchen Fichte. Das verdanken beide aber dem großen Werkmeiſter der menſchlichen Fakultäten, dem in unſern Tagen ſo hart geſchmähten und doch, wie es ſcheint, nirgends im Uebermaß vorhandenen Verſtand, denn wie jene böſe Fee, die man nicht zur Taufe eingeladen hatte, nur an die Wiege des neugebornen Prinzen zu treten brauchte, um die ihm von ihren guten Schweſtern verliehenen Gaben zu verderben, ſo braucht der Verſtand bloß auszubleiben, um alle Götter-Geſchenke in ihr Gegenteil zu verkehren.

*

Aus Briefen

Die Weimaraner haben „Genoveva" mit verwunderten Augen angeſehen, ſie aber nichts deſtoweniger akzeptiert und ſowohl mich, wie die Darſteller öfter ge-

rufen; das wilde, seltsame Drama mit seinem echten Feuer und seinen spitzigen dialektischen Auswüchsen hatte die Wirkung, die ich für die beste halte: Spannung, die den Odem fast beklemmte, und Aufmerksamkeit, die das Theater mit dem Markt verwechselte und drein schaute, als ob man noch etwas retten könne, wenn man zur rechten Zeit Beistand leistete!

*

(Ueber Lohengrin)

Den Text hatte ich natürlich vorher nochmals mit Aufmerksamkeit gelesen, und was diesen betrifft, so muß ich freilich bei der Ansicht stehen bleiben, die sich in mir feststellte, als mir ihn vor Jahren der Baron Ziegesar mitteilte. Er ist, das Verhältnis der Musik im Auge behaltend, gewiß einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben da erst an, wo er aufhört, und zwar im Einzelnen, in jedem Vers, wie im Ganzen, im Gesamt-Organismus. Um nur das Nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jederman von selbst, daß sie fragen wird; der Dichter müßte aber aus ihrer Frage etwas ganz anderes als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte, er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwickelung und Auflösung müßten unendlich gesteigert und in gleichem Maße der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden. Der Musiker dagegen hat vollkommen Recht, wenn er sich die Sphäre so und nicht anders abgrenzt, und sie halten ja auch nur

die Produktion, die ich nie angriff, nicht die Theorie fest.

*

Gleich nach meiner Rückkunft habe ich den ersten Akt des Demetrius geendigt. Die Aufgabe ist aber, wie ich sie faßte, sehr schwer und namentlich hatten Sie Recht, wenn Sie mich fragten, was ich mit Marina machen wolle. Ich bewundere den Schillerschen Torso, und habe ihn von jeher zu seinem allerbesten gerechnet, kann jedoch keinen einzigen Vers davon brauchen. Er setzt hier, wie immer, alles voraus und gibt sich nicht damit ab, die Wurzeln der Menschen und der Dinge bloß zu legen, so ist Marina vom ersten Moment an die eingefleischte Herrschsucht, während doch die Zarin Katharina selbst einmal ein Mädchen von Marienburg war; so begreife ich nicht, wie seine Marfa nach dem gewaltigen und an sich unübertrefflich großartigen Ausbruch des Muttergefühls in der ersten Szene ohne rethorische Kunststücke zum Zweifel an ihren Sohn gelangen soll und doch ist an diesen Zweifel die Katastrophe der Tragödie geknüpft. Er läßt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen, und das sind so ganz verschiedene Stilarten, daß wir uns wirklich nur in der Grund-Idee und in der letzten Wirkung begegnen können; darin liegt aber auch die einzige Berechtigung meiner Arbeit.

*

1859.

Aus einer Rezenſion

In den tragiſchen Kreis geht kein hiſtoriſcher Charakter ohne die ideale Weihe ein.

*

Der Sohn des Fürſten

Dieſes Stück iſt unbedingt das beſte, welches Moſen der Literatur übergeben hat, und ein ſehr ſchöner Verſtoß gegen ſeine eigene Theorie vom hiſtoriſchen und pathologiſchen Drama, denn es iſt glücklicherweiſe hiſtoriſch und pathologiſch zugleich. Es teilt den Stoff mit dem Laubeſchen „Prinz Friedrich“ und iſt, wie wohl nicht erſt bemerkt zu werden braucht, aus einem unendlich viel poetiſcheren Geiſt hervorgegangen, wie dieſer, dürfte aber doch an theatraliſch-dramatiſcher Schlagkraft weit hinter ihm zurückſtehen und das nicht bloß von der Bühne herab, ſondern auch bei der Lektüre. Der Grund iſt darin zu ſuchen, daß der Dichter ſeinen Helden auf verkehrte Weiſe idealiſiert und ihm Eigenſchaften geliehen hat, die Friedrich der Große nur ſo weit beſaß, als ſie überhaupt zur menſchlichen Natur gehören, die aber durchaus nicht zur individuellen Geltung bei ihm kamen. Der Freund Voltaires konnte ſelbſt in ſeinem Verhältnis zu Katt nicht empfinden, wie Poſa, jede ſeiner Gemütserregungen mußte in ſeiner Jugend eben ſo ſicher in Sentimentalität umſchlagen, wie im Mannes- und Greiſenalter in kauſtiſchen Witz verfliegen. Der Dichter darf aber nur ſteigern, was wirklich vorhanden iſt, nicht hinzutun, was dem Grundton eines Charakters widerſpricht, denn das unterſcheidet die natürliche Phosphoreszenz von der bengaliſchen

Flamme, und er ſündigt eben ſo ſehr, wenn er über die urſprünglich gegebenen Bedingungen hinausgeht, als wenn er bei der gemeinen Natur ſtehen bleibt. Von dieſem Grundmangel jedoch abgeſehen, an dem auch der alte König leidet, obgleich freilich weniger, iſt das Drama jedermann zu empfehlen, der den Umgang mit jenen Geiſtern liebt, die das Schöne zwar nicht in ſeiner reinen Glorie hinzuſtellen vermögen, deren Schöpfungen jedoch, wie matte Regenbogen mit erlöſchenden Farben, daran erinnern.

*

Aus einer Rezenſion

Es iſt unläugbar, daß ſich jedermann für eine lächerliche Anekdote, die man ihm vom Nachbar erzählt, im ordinären Sinne mehr intereſſiert, wie für die Gaskognaden Sir John Falſtaffs, und daß eine Mordgeſchichte, die eben unterm Fenſter vorfällt, momentan mehr feſſelt, als der König Lear. Wenn ein Theater ſich nun infolge dieſer Wahrnehmung ein halbes Jahrhundert lang dazu herabließ, ein Bedürfnis zu befriedigen, das mit der Kunſt gar nichts zu ſchaffen hat, ſo iſt der Rückweg in die Idealwelt, die nach Schillers ſchönen Worten auf dem „bretternen Gerüſt der Szene“ aufgetan wird, allerdings nicht leicht zu finden, und man tut wohl, auf dem bisherigen Pfade rüſtig fortzuſchreiten, bis man da anlangt, wo Amerika ſchon jetzt ſteht. Mittlerweile flüchte ſich das Drama zum Leſer und harre getroſt einer beſſern Zukunft; ſie wird kommen und ihm Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Wir wiſſen gar wohl, daß wir mit dieſen Worten gegen ein

weit verbreitetes Vorurteil verstoßen; es ist aber eine rein aus der Luft gegriffene Behauptung, daß dramatische Dichtungen bloß für die Darstellungen und nicht für die Lektüre bestimmt sind, eine Behauptung, die schon dem Aristoteles geradezu ins Gesicht schlägt, und die eben nur aus der miserablen Beschaffenheit des gewöhnlichen Theaterstücks abstrahiert ist. Niemand wird es bestreiten, daß ein gebildeter Mensch Trauerspieldichter, wie Raupach, und Komödienschreiber wie Bauernfeld, nicht lesen kann, wenn er auch die eine oder die andere ihrer Fadaisen mit Vergnügen sieht; noch weniger aber wird irgend jemand läugnen, daß die Beschäftigung mit den Schöpfungen Goethes, Schillers und Lessings auch im einsamen Kämmerlein Genuß und Nutzen gewährt. Das Drama adressiert sich an den Leser und an den Zuschauer zugleich; wenn es dem Leser nichts bietet, so ist es sicher nicht poetisch, und wenn der Zuschauer zu kurz kommt, so kann es nicht dramatisch sein. Die Darstellung wird immer die Wirkung des Totalgebildes erhöhen, die Lektüre aber die des Details verstärken, das auf der Bühne viel zu rasch vorüberfliegt, um in seiner ganzen Tiefe und Schönheit aufgefaßt werden zu können, und so werden sich beide, wenn nur das rechte Werk vorhanden ist, gegenseitig ergänzen und in die Hände arbeiten.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Ob Raum und Zeit überhaupt existieren, bleibe dahingestellt; fürs Drama existieren sie gewiß nicht.

*

Flamme, und er sündigt eben so sehr, wenn er über die ursprünglich gegebenen Bedingungen hinausgeht, als wenn er bei der gemeinen Natur stehen bleibt. Von diesem Grundmangel jedoch abgesehen, an dem auch der alte König leidet, obgleich freilich weniger, ist das Drama jedermann zu empfehlen, der den Umgang mit jenen Geistern liebt, die das Schöne zwar nicht in seiner reinen Glorie hinzustellen vermögen, deren Schöpfungen jedoch, wie matte Regenbogen mit erlöschenden Farben, daran erinnern.

*

Aus einer Rezension

Es ist unläugbar, daß sich jedermann für eine lächerliche Anekdote, die man ihm vom Nachbar erzählt, im ordinären Sinne mehr interessiert, wie für die Gaskognaden Sir John Falstaffs, und daß eine Mordgeschichte, die eben unterm Fenster vorfällt, momentan mehr fesselt, als der König Lear. Wenn ein Theater sich nun infolge dieser Wahrnehmung ein halbes Jahrhundert lang dazu herabließ, ein Bedürfnis zu befriedigen, das mit der Kunst gar nichts zu schaffen hat, so ist der Rückweg in die Idealwelt, die nach Schillers schönen Worten auf dem „bretternen Gerüst der Szene" aufgetan wird, allerdings nicht leicht zu finden, und man tut wohl, auf dem bisherigen Pfade rüstig fortzuschreiten, bis man da anlangt, wo Amerika schon jetzt steht. Mittlerweile flüchte sich das Drama zum Leser und harre getrost einer bessern Zukunft; sie wird kommen und ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wir wissen gar wohl, daß wir mit diesen Worten gegen ein

weit verbreitetes Vorurteil verſtoßen; es iſt aber eine rein aus der Luft gegriffene Behauptung, daß dramatiſche Dichtungen bloß für die Darſtellungen und nicht für die Lektüre beſtimmt ſind, eine Behauptung, die ſchon dem Ariſtoteles geradezu ins Geſicht ſchlägt, und die eben nur aus der miſerablen Beſchaffenheit des gewöhnlichen Theaterſtücks abſtrahiert iſt. Niemand wird es beſtreiten, daß ein gebildeter Menſch Trauerſpieldichter, wie Raupach, und Komödienſchreiber wie Bauernfeld, nicht leſen kann, wenn er auch die eine oder die andere ihrer Fadaiſen mit Vergnügen ſieht; noch weniger aber wird irgend jemand läugnen, daß die Beſchäftigung mit den Schöpfungen Goethes, Schillers und Leſſings auch im einſamen Kämmerlein Genuß und Nutzen gewährt. Das Drama adreſſiert ſich an den Leſer und an den Zuſchauer zugleich; wenn es dem Leſer nichts bietet, ſo iſt es ſicher nicht poetiſch, und wenn der Zuſchauer zu kurz kommt, ſo kann es nicht dramatiſch ſein. Die Darſtellung wird immer die Wirkung des Totalgebildes erhöhen, die Lektüre aber die des Details verſtärken, das auf der Bühne viel zu raſch vorüberfliegt, um in ſeiner ganzen Tiefe und Schönheit aufgefaßt werden zu können, und ſo werden ſich beide, wenn nur das rechte Werk vorhanden iſt, gegenſeitig ergänzen und in die Hände arbeiten.

*

Aus Tagebüchern und Briefen

Ob Raum und Zeit überhaupt exiſtieren, bleibe dahingeſtellt; fürs Drama exiſtieren ſie gewiß nicht.

*

Der poetiſch-dramatiſche Höhepunkt fällt nur in den ſeltenſten Fällen mit dem muſikaliſchen zuſammen, und als ich mich ſelbſt an einem Operntext verſuchte, habe ich eben alles, was mich als Dichter reizte, zurückgedrängt, um überall das Gefühlsmoment zur vollen Geltung kommen zu laſſen, wobei ich mich freilich dadurch noch mehr als die Aufgabe es an ſich mit ſich bringt, eingeſchränkt ſah, daß mir das Thema in ſeiner ganzen Gliederung vorgezeichnet war. Ich bin jetzt bei Demetrius auf der Höhe des dritten Aktes angelangt, die ſchwerſte aller Szenen, die Zuſammenkunft zwiſchen Marfa und Demetrius liegt hinter mir, und ich kann die Kugel nun rollen laſſen wie ich will. Je länger ſie aber läuft, je beſſer iſt's, denn das Drama ſchöpft ſeine eigentliche Kraft aus den Zuſtänden, und Charaktere, die nicht im Volksboden wurzeln, ſind Topf-Gewächſe. Darum möchte ich möglichſt viele Adern der großen ſlaviſchen Welt in mein Stück hinüberleiten und werde es nicht raſcher abſchließen, als ich muß, um jeder Quelle, die etwa noch unter der Erde ſprudelt, Zeit zu vergönnen, hervorzuſtürzen, und meinen kleinen Strom mitſchwellen zu helfen.

*

Den Kolumbus von Werder habe ich geleſen und finde ihn allerdings anders und beſſer, als ich nach den mir bekannten Proben erwarten durfte; wir ſprachen bereits in Marienbad darüber. Einen Dichter kann ich in dem Verfaſſer aber auch jetzt noch nicht erblicken, ſondern einen merkwürdigen Geiſt, der ſich mit ſo ſelterner Energie in die tragiſche Form hineingearbeitet,

ich möchte faſt ſagen: hineingewühlt hat, daß ſie ohne eine individuelle Zutat von ihm zu klingen anfängt. Alles Allgemeine des Stücks, den Plan, die Anlage der Charaktere, die Intentionen der Sprache ſogar, finde ich vortrefflich; für mein Gefühl tritt aber nichts ins Leben. Die tragiſchen Mächte ſind wirklich heraufbeſchworen, aber, um ein Bild von Plutarch zu entlehnen, nur die Mütter ohne ihre Kinder; man wird auf geweihten Boden verſetzt, aber man trifft dort nur Schatten an, die nicht bluten können. Das zeigt ſich am eklatanteſten in der Sprache, die ja auch der eigentliche Barometer des Lebens iſt; überall Allegorien, ſtatt Tropen. Bei alledem jedoch iſt das Gedicht höchſt beachtenswert und ich habe ſelbſt ſchon bei mehreren Gelegenheiten aufmerkſam darauf gemacht. Sehr intereſſant wäre es, wenn wir darüber mündlich reden könnten; gerade an Grenz-Produkten, wie dieſes eins ſein muß, da wir in unſeren Anſichten doch etwas auseinander gehen, laſſen ſich Probleme entwickeln, die ſich ſonſt jeder Erörterung entziehen.

*

Warum ſind Charaktere, wie die von Napoleon und Friedrich unpoetiſch? Weil ſie nicht idealiſiert werden können. Warum können ſie nicht idealiſiert werden? Weil ſie nur durch den Verſtand groß ſind und weil der Verſtand der gerade Gegenſatz des Ideals iſt.

*

Die franzöſiſche Revolution iſt kein Drama, ſondern ein Roman und ein ſehr häßlicher.

*

Wenn ich dichten kann, ſo kann ich jederzeit auch be-

ten. Wenn das Publikum aber im Theater zuſammenläuft, um ein Trauerſpiel anzuſehen, ſo könnte es jederzeit ſtatt deſſen auch einen Salat genießen. Wie ſoll da „der Seele entzückender Zuſammenklang" zuſtande kommen.

*

Das letzte Schickſal eines Dramas iſt immer: geleſen zu werden; warum ſoll es nicht anfangen, wie es doch einmal endigt?

*

Die Ideen ſind im Drama dasſelbe, was der Kontra-Punkt in der Muſik; nichts an ſich, aber Grundbedingung für alles.

*

In Heinrich von Kleiſts falſcher Plaſtik wird gewiſſermaßen der Lebensodem auch ſichtbar gemacht.

*

Der Leſer eines Dramas ſteht zwiſchen zwei Bühnen in der Mitte, auf welchen die gleiche Handlung vor ſich geht, zwiſchen der Welt-Bühne, auf welcher ſie ſich wirklich abgeſpielt hat und dem Theater, das ſie im konzentrierten Reflex wieder gibt.

*

Wallenſteins Lager. Dies Bild iſt von einer ſo unglaublichen Schönheit, daß es mich faſt zu Tränen rührt, wenn ich es ſehe oder leſe, was ich von Schillers Tragödien eben nicht ſagen kann. Wer wiſſen will, wie Realismus und Idealismus ſich im In-

differenz-Punkt ausgleichen, der kann es hier erfahren; all dieſe Mücken und Ameiſen tanzen im Sonnenſtrahl ohne ihn zu kennen, und doch gibt er ihnen allein die Kraft und das Vermögen.

*

1860.

Aus einem Brief

Es gibt Motive im Drama, Grundmotive, die zu den übrigen ganz ſo ſtehen, wie die ſideriſchen und telluriſchen Kräfte im Organismus zu den chemiſchen und phyſiologiſchen; ſie bedingen und beſtimmen alles, aber nur in der letzten Inſtanz.

*

1861.

Aus einer Rezenſion

Es gibt eine alt-talmudiſche Sage, wonach der Magicus jeden beliebigen Menſchen erſchlagen und zu Stücken zerhacken darf, wenn er die Teile nachher nur gleich in einen Topf tut, und dieſen für eine beſtimmte Zeit, ohne ſich auch nur um eine Sekunde zu verzählen, ans Feuer ſchiebt, denn der Menſch ſpringt nach Ablauf der geheimnisvollen Friſt friſch und geſund wieder aus dem Topf hervor, und in einer Geſtalt, die ſeinem innerſten Weſen aufs Treueſte entſpricht, und oft ganz anders, wie die frühere. Er kann dabei gewinnen, denn er kann mit einem Buckel hineingehen und ohne Buckel wieder heraus kommen, wenn die Natur ihm den lächer-

lichen Appendix ohne Grund angehängt hat; er kann dabei auch verlieren, denn wenn er voll von Tücken und Ränken steckt, kann ihm anstatt des verscherzten geraden Rückens der krumme des Gezeichneten aufgeladen werden, den der Volksmund so unhöflich kommentiert. Immer hat aber die Welt einen Vorteil davon, denn sie weiß fortan, wofür sie ihn halten und was sie von ihm erwarten muß. Diesem Magicus nun soll der Kunstrichter gleichen, er darf nur töten, um wieder zu beleben. Ihm fällt es nicht zur Last, wenn die Metamorphose zum Schaden des Dichters ausschlägt, er kann nicht dafür, wenn der tragische Held sich in einen Affen verwandelt und der Bajazzo in einen Leichenbitter. Immer jedoch muß er sich dem Kunstwerk gegenüber, selbst wenn es schwach und mißlungen wäre, als Künstler erweisen, der mit der einen Hand zwar auftrennt, aber mit der andern den rohen Stoff auch gleich wieder verwebt. Welche Meisterstücke hat Lessing geliefert, als er Corneille und Voltaire zergliederte; wo gibt es komische Novellen, die sich mit Tiecks Analysen des Oehlenschläger'schen Correggio und des Houwald'schen Leuchtturms vergleichen ließen, und welchen Genuß gewährt, um doch auch aus dem positiven Gebiet Etwas anzuführen, eine Rötscher'sche Abhandlung über ein Shakespearesches Werk! Wer das aber nicht vermag, der soll ganz davon bleiben, denn das Dekomponieren beruht auf denselben Gesetzen, wie das Komponieren, wenn das eine auch ein bewußter Akt des Verstandes ist, das andere ein unbewußter der Phantasie, und es ist gar kein Wunder, daß gerade Goethe, der große Dichter, nicht aber irgend ein Philosoph, durch seine Entwicklung

des Hamlet für die ganze Shakeſpeare-Kritik epochemachend wurde.

*

Allerdings iſt es eine ſchwere Arbeit, ein Drama wochenlang in allen ſeinen Teilen zu durchdenken, die Atmoſphäre, in der es ſich bewegt, abzugrenzen, die Inſtanz, unter der es ſeiner Natur nach fällt, zu ermitteln, damit nicht plumper Realismus geſucht werde, wo das ideale oder gar das phantaſtiſche Moment vorherrſcht und umgekehrt, die ſo unendlich wichtigen unausgeſprochenen Motive, die unmittelbar aus den Charakteren reſultieren, wie die ausgeſprochenen aus ihren Intereſſen, bis zur Wurzel aufzugraben, und alle dieſe mühſam gewonnenen Elemente auf den Mittelpunkt, auf den der Dichter ſie bezogen wiſſen will, zurückzuführen, ſei dieſes nun eine gemeine Stecknadel, die er willkürlich dafür erklärt hat, um ſeine verworrenen Fäden nur überhaupt befeſtigen zu können, oder ſei es in Wahrheit einer der ewigen Pole, um die ſich das menſchliche Handeln und Leiden in beſtimmten Kreiſen wirklich dreht. Ein Szenarium dagegen iſt leicht zuſammen geſchrieben, es verhält ſich aber auch zur eigentlichen Aufgabe, wie das Häckſelſchneiden zum Garbenbinden, und gibt ein Bild vom Gedicht, wie der fliegende Häkkerling vom Aehrenfeld.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Man kann durch das Drama wie durch die Welt als Kurier rennen und als Spaziergänger ſchlendern, es handelt ſich aber für den Dichter eben darum, die

rechte Mitte zu treffen und zwar kein Gras zu pflücken, aber auch keine Blume stehen zu lassen.

*

Jede echte komische Figur muß dem Buckligen gleichen, der in sich selbst verliebt ist.

*

Monologe: laute Atemzüge der Seele.

*

(ad Nibelungen)

Mir scheint, daß auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet werden kann und daß ich sie, so weit meine Kräfte reichen, errichtet habe. Der Mystizismus des Hintergrundes soll höchstens daran erinnern, daß in dem Gedicht nicht die Sekunden-Uhr, die das Dasein der Mücken und Ameisen abmißt, sondern nur die Stunden-Uhr schlägt. Wen das mythische Fundament dennoch stört, der erwäge, daß er es, genau besehen, doch auch im Menschen selbst mit einem solchen zu tun hat und zwar schon im reinen Menschen, im Repräsentanten der Gattung, und nicht bloß in der noch weiter spezifizierten Abzweigung derselben, im Individuum. Oder lassen sich seine Grund-Eigenschaften, man nehme die physischen oder die geistigen, erklären, d. h. aus einem andern als dem mit ihm selbst ein für alle Mal gesetzten und nicht weiter auf einen letzten Urgrund der Dinge zurückzuführenden oder kritisch aufzulösenden organischen Kanon ableiten? Stehen sie nicht zum Teil, wie z. B. die meisten Leidenschaften, im

Widerſpruch mit Vernunft und Gewiſſen, d. h. mit demjenigen Vermögen des Menſchen, die man am ſicherſten als diejenigen bezeichnen darf, die ihn unmittelbar, als ganz allgemeine und intereſſeloſe, mit dem Welt-Ganzen zuſammenknüpfen, und iſt dieſer Widerſpruch jemals aufgehoben worden? Warum denn an der Kunſt einen Akt negieren, auf dem doch ſogar die Betrachtung der Natur beruht.

*

— der dramatiſche Dichter, dem es immer nur um das W i e und nie um das W a s zu tun ſein ſoll.

*

1862.

Aus einer Kritik

Von dem dramatiſchen Dichter iſt es bekannt, daß er um ſo weniger taugt, je mehr Böſewichter er braucht. Wie ſchwarz iſt der Teufel bei den kleinen Talenten, wie oft wird er zitiert, und wie weiß Shakeſpeare ſelbſt ſeine furchtbarſten Charaktere auf Naturbedingungen zurückzuführen, die ihnen die Exiſtenzberechtigung ſichern. Dasſelbe gilt aber auch von dem Geſchichtsſchreiber. Denn das Drama iſt nur darum die höchſte Form der Kunſt und die Tragödie wieder die höchſte Form des Dramas, weil das Geſetz des Dramas dem Weltlauf zu Grunde liegt und weil die Geſchichte ſich in allen großen Kriſen immer zur Tragödie zuſpitzt. Daß in Romeo und Julia die Alten ſo gut ein relatives Recht haben, wie die Jungen, daß im König Lear die grauſamen Töchter in dem unnahbaren Jähzorn des Va-

ters wenigstens ihre halbe Entschuldigung finden, daß ein Zauderer wie Hamlet einem Usurpator, wie Claudius, nicht rein, wie ein Engel des Lichts, gegenüberstehe, das leuchtet auch dem Kurzsichtigsten ein. Daß aber, um mich nur auf die beiden letzten Wendepunkte der europäischen Menschheit zu berufen, in der Reformation und der Revolution sich das gleiche Gesetz vollzieht, daß Katholizismus und Protestantismus, Konservatismus und Liberalismus auf gleiche Weise und unter gleichen Bedingungen mit einander kämpfen, und daß es auch hier keinen Moment gibt, wo irgend ein Recht sich durchsetzen könnte, ohne irgend ein Unrecht zu begehen, sei das eine auch noch so groß und das andere auch noch so klein, daß es sich also immer nur um Verhältnisse, um ein moralisches Plus oder Minus, nicht aber um definitive, gewissermaßen chemische Scheidungsprozesse handelt, das wird schwer erkannt und ist doch eben so wahr. Was nun ein Dramatiker wert ist, der für diesen Dualismus des Rechts keinen Sinn hat, weiß jeder, aber der Historiker, dem er fehlt, sollte nicht höher im Preise stehen; wer nur schwarz und weiß kennt, der kennt gar nichts, wer mir nicht Ignaz von Loyola und den La Roche Jaquelin zeichnen kann, dem erlasse ich auch den Luther und den Mirabeau.

*

Vorwort zu den Nibelungen*)

Der Zweck dieses Trauerspiels war, den dramatischen Schatz des Nibelungen-Liedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mythischen Ge-

*) Blieb ungedruckt.

halt des weit gesteckten altnordischen Sagenkreises, dem es selbst angehört, zu ergründen, oder gar, wie es schon zum voraus auf eine jugendliche, vor bald zwei Dezennien publizierte und überdies noch arg mißgedeutete Vorrede hin in einer Literatur-Geschichte prophezeit wurde, irgend ein modernes Lebensproblem zu illustrieren. Die Grenze war leicht zu treffen und kaum zu verfehlen, denn der gewaltige Schöpfer unseres National-Epos, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh, hat sie selbst haarscharf gezogen und sich wohl gehütet, in die Nebel-Regionen hinüber zu schweifen, wo seine Gestalten in Allegorien umgeschlagen und Zaubermittel an die Stelle allgemein gültiger Motive getreten wären. Ihm mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen auf Schritt und Tritt zu folgen, so weit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattete, schien dem Verfasser Pflicht und Ruhm zugleich, und nur bei den klaffenden Verzahnungen, auf die der Geschichtsschreiber unserer National-Literatur bereits mit feinem Sinn und scharfer Betonung hinwies, ist er notgedrungen auf die älteren Quellen und die historischen Ergänzungen zurückgegangen.

Es ist nämlich gar nicht genug zu bewundern, mit welcher künstlerischen Weisheit der große Dichter den mythischen Hintergrund seines Gedichts von der Menschenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt scheint, abzuschneiden gewußt, und wie er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von verlockenden Riesen und Zwergen, Nornen und Valkyrien seine volle Freiheit zu wahren verstanden hat. Er bedarf, um nur die beiden Hauptpunkte her-

vorzuheben, auf der einen Seite zur Schürzung des Knotens keiner doppelten Vermählung ſeines Helden und keines geheimnisvollen Trunks, durch den ſie herbeigeführt wird; ihm genügt als Spiral-Feder Brunhilds unerwiderte Liebe, die ebenſo raſch unterdrückt, als entbrannt, und nur dem tiefſten Herzenskenner durch den voreiligen Gruß verraten, erſt der glücklichen Nebenbuhlerin gegenüber wieder als Neid in ſchwarzen Flammen auflodert und ihren Gegenſtand auf alle Gefahr hin nun lieber dem Tode weiht, als ihn dieſer überläßt. Er überſchreitet aber auch, obgleich ihm dies oft und nicht ohne anſcheinenden Grund vorgeworfen wurde, auf der andern Seite bei der Löſung des Knotens ebenſo wenig die Linie, wo das Menſchliche aufhört, und das tragiſche Intereſſe erliſcht, ja, er wagt ſich noch lange nicht ſo weit, wie Aeſchylos in ſeiner Klytemnäſtra, die, von neuen Begierden aufgeregt, weit mehr oder doch wenigſtens ebenſo ſehr durch ihren heimtückiſchen Mord den Beſitz des errungenen zweiten Gatten verteidigt, als die Manen der hingeſchlachteten Tochter ſühnt. Denn, wie Kriemhilds Tat uns auch anſchauern mag: er führt ſie langſam, Stufe nach Stufe, empor, keine einzige überſpringend und auf einer jeden ihr Herz mit dem unendlichen, immer ſteigenden Jammer entblößend, bis ſie auf dem ſchwindligen Gipfel anlangt, wo ſie ſo vielen mit bitterm Schmerz gebrachten und nicht mehr zurückzunehmenden Opfern das letzte, ungeheuerſte noch hinzufügen oder zum Hohn ihrer dämoniſchen Feinde auf den ganzen Preis ihres Lebens Verzicht leiſten muß, und er ſöhnt uns dadurch vollkommen mit ihr aus, daß ihr eigenes inneres Leid ſelbſt

während des entſetzlichen Rache-Akts noch viel größer iſt als das äußere, was ſie den andern zufügt. Alle Momente des Trauerſpiels ſind alſo durch das Epos ſelbſt gegeben, wenn auch oft wie das bei der wechſelvollen Geſchichte des alten Gedichts nicht anders ſein konnte, in verworrener und zerſtreuter Geſtalt oder in ſprödeſter Kürze. Die Aufgabe beſtand nun darin, ſie zur dramatiſchen Kette zu zergliedern und poetiſch zu beleben, wo es nötig war. Auf dieſe hat der Verfaſſer volle ſieben Jahre Arbeit verwandt, und die in Weimar ſtattgefundene Darſtellung bewies, daß er ſeinen Zweck nicht verfehlt hat, denn Franz Dingelſtedts geniale Leitung erreichte mit Kräften, die zum größten Teil doch nur für beſcheidene gelten können, einen Erfolg, der das Schickſal des Stücks auf allen Bühnen ſicher ſtellt, wo man ihm mit gutem Willen entgegenkommt, da das moderne Virtuoſentum mit ſeinen verblüffenden Taſchenſpielereien nicht den geringſten Anteil daran hatte. Weitere Aufführungen in Berlin und Schwerin ſtehen bevor. Der geneigte Leſer aber wird gebeten, auch in dem Trauerſpiel hinter der „Nibelungen Not" nichts zu ſuchen, als eben der „Nibelungen Not" ſelbſt, und dieſe Sitte freundlichſt mit den Umſtänden zu entſchuldigen.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

... Wenn Sie auf meine Theorie des Dramas kommen, ſo ſetzen Sie es ums Himmelwillen den Leuten auseinander, daß dramatiſche Ideen nichts mit phi-

loſophiſchen Spekulationen zu ſchaffen haben, denn damit verwirrt man mich ſeit der Vorrede zur „Maria Magdalena" Tag für Tag. Niemand denkt weniger daran, ins Bild hinein zu tragen, was nicht ins Bild gehört, als ich, aber das rechte Bild wird doch immer von irgend einer Seite die Welt reflektieren und einen Brennpunkt dafür abgeben und auf dieſen allein wies ich in meiner Vorrede hin. Sie entſtand nicht, um neue Geſetze zu verkünden oder das Publikum zu belehren, ſondern um mich zu beruhigen, denn von allen Hegelſchen Lehrſtühlen wurde in hohem Tone gepredigt, daß es mit der Kunſt vorbei ſei, und ein junger Dichter, der nicht Gefahr laufen wollte, ſein ganzes Leben an eine Torheit zu vergeuden, mußte ſich wohl zu der Unterſuchung gedrungen fühlen, ob das ſich wirklich ſo verhalte. Wer da glaubt, daß die Naivität des Produktions-Aktes durch die Ergründung des Kunſtproblems beeinträchtigt werde, der hat keine Ahnung davon, daß in beiden Fällen ganz verſchiedene Vermögen des menſchlichen Geiſtes wirken, und muß jedenfalls auch Schiller und Goethe verwerfen, denn dieſe gingen darin viel weiter, als ich. Ich will im Drama nur Leben, aber freilich, die Wurzel gehört mit zum Baum, denn die Adonis-Gärten vertrocknen eben ſo ſchnell, als man ſie zuſtande bringt . . .

*

(An Strodtmann)

Das Einzige, was mir in Ihrer Abhandlung nicht zuzutreffen ſcheint, iſt die Zuſammenſtellung mit Richard

Wagner. Ich war, als ich auftrat, weit davon entfernt, ein neues Evangelium zu predigen; ich wollte das alte, aus Sophokles und Shakeſpeare geſchöpfte, wieder in ſeine Rechte einſetzen. Er hatte aber eine Kunſt-Theorie ausgeheckt, die im ſchneidendſten Widerſpruch mit der großen Vergangenheit ſtand, die das Weſen der Kunſt ſelbſt vernichtete und ohne Frage nur das eigene Defizit, den Mangel an Melodien, decken ſollte. Auch fielen mir ſogleich alle entſcheidenden Stimmen zu, denn wer hat noch dreinzureden, wenn Fr. Viſcher, Gervinus, Uhland, Mörike, Rötſcher, in Frankreich Taillandier uſw. geſprochen haben, und nur die Konkurrenten opponierten, auch dieſe jedoch (vide Gutzkow im „Telegraphen") erſt dann, als ich das angetragene Schutz- und Trutzbündnis abwies. Wagner dagegen hatte nicht eine einzige Autorität auf ſeiner Seite. Doch, das iſt ein Nebenpunkt, den ich nur der Zukunft wegen berühre, aber ſo viel ſteht feſt, daß ich Wagner ſelbſt dem Publikum gegenüber weit voraus war, denn „Judith" und „Maria Magdalena" wurden längſt auf der Bühne bejubelt, ehe man an „Tannhäuſer" und „Lohengrin" dachte. Nur das junge Deutſchland legte meinem Wagen den Hemmſchuh an, nachdem es ſich durch ein bodenlos niederträchtiges Buch über das Deutſche Parlament den Weg nach Wien gebahnt hatte, denn Wien entſcheidet in dramatiſchen Dingen, und wen man dort vom Theater verdrängt, den hat man ganz verdrängt . . .

*

Wer das Deutſche Theater in einen Tempel der Kunſt verwandeln will, der ſoll doch auch die Buden, in denen auf Jahrmärkten von „Aegyptiſchen Zauberern"

und Photographien entstehen, deren ganzes Verdienst in dem Grade der Aehnlichkeit liegt, und man darf es unter keinen Umständen ruhig mit einem ganz anderen, ja mit dem entgegengesetzten, vertauschen, wenn man dadurch rascher zum Ziel gelangt.

*

Wie der griechische Plastiker den physischen Menschen erschöpfte und in ewigen Symbolen hinstellte, wird der Tragiker dereinst den sittlichen erschöpfen; Shakespeares Lear ist in Bezug auf den Undank und alle aus diesem hervorgehenden moralischen Erscheinungen gleich ein schlagendes Beispiel, er hat das Grund-Thema für immer weggenommen, und läßt nur noch Spielarten zu.

*

Die Oper ist der entschiedenste Bruch mit der gemeinen Illusion und wirkt doch.

*

Der Theater-Schriftsteller studiere die Kunst, Kolophonium für Elektrizität auszugeben!

*

1865.

An den Tragiker

Packe den Menschen, Tragödie, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe,
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,

Aber ergreife den Punkt, wo beide noch ſtreiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entſchwebt.

*

Aus Briefen und Tagebüchern

Die nähere Entwickelung Ihres Begriffes von der ſozialen Tragödie hat mich außerordentlich intereſſiert, wie ich Ihnen wohl nicht erſt zu verſichern brauche. Dennoch kann ich meinen äſthetiſchen Standpunkt nicht aufgeben. Ich kenne den furchtbaren Abgrund, den Sie mir enthüllen, ich weiß, welch eine Unſumme menſchlichen Elends ihn erfüllt. Auch ſchaue ich nicht etwa aus der Vogel-Perſpektive auf ihn herab, ich bin ſchon von Kindheit auf mit ihm vertraut, denn wenn meine Eltern auch nicht gerade darin lagen, ſo kletterten ſie doch am Rande herum und hielten ſich nur mühſam mit blutigen Nägeln feſt. Aber das iſt eben die mit dem Menſchen ſelbſt geſetzte, nicht etwa erſt durch einen krummen Geſchichts-Verlauf hervorgerufene allgemeine Miſere, welche die Frage von Schuld und Verſöhnung ſo wenig zuläßt, wie der Tod, das zweite, allgemeine, blindtreffende Uebel, und deshalb ebenſowenig, wie dieſer, zur Tragödie führt. Man kommt von hier aus vielmehr zur vollſtändigen Auflöſung der Tragödie, zur Satire, die der ſittlichen Welt ihre ſchreienden Widerſprüche unvermittelt ins Geſicht wirft und zu allererſt die tragiſche Form ſelbſt und den tragiſchen Dichter, wie er Sandkörner nachwiegt und den Berg, von dem ſie abgeſprun-

gen sind, nicht bemerkt oder doch vor ihm die Augen zudrückt. Eine solche Satire kann nun gar wohl als Komödie hervortreten und ein Versuch, wie ein Trauerspiel in Sizilien, mag er an sich wert sein, was er will, findet in ihr seine sonst ganz unmögliche Rechtfertigung. Das indische Kastenwesen, der römische Sklavenkrieg mit Spartacus, der Deutsche Bauern-Aufruhr usw., die Sie mir zitieren, können nur auf dem religiösen oder dem kommunistischen Standpunkt Tragödien abgeben, denn der religiöse kennt eine Schuld, des ganzen Menschengeschlechts, für welche das Individuum büßt, und der kommunistische glaubt an eine Ausgleichung. Ich kenne die eine nicht und glaube nicht an die andere.

*

Was nun Ihre Bedenken gegen den Realismus des Gyges und der Nibelungen anlangt, so setze ich den Realismus hier und überall ausschließlich in das psychologische Moment, nicht in das kosmische. Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selbst einer, und wenn ich auch nicht weiß, wie er aus der Welt entspringt, so weiß ich doch sehr wohl, wie er, einmal entsprungen, auf sie zurückwirkt. Die Gesetze der menschlichen Seele respektiere ich daher ängstlich; in Bezug auf alles übrige aber glaube ich, daß die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer an-

dern abgelöst wird, hervorgestiegen ist. Mir sind die Nibelungen demnach nicht der „Aberglaube der Deutschen Nation", wie Ihnen, sondern, wenn Sie mir einen Ausdruck gestatten wollen, den ich Ihnen gegenüber nur zu gebrauchen wage, ein Sternbild, das nur zufällig nicht am Sternhimmel funkelt. Doch dies ist ein Punkt, den man brieflich nur berühren kann, aber die Einschränkung, die ich mir auf der einen Seite auflege, wenn ich auf der andern gewissermaßen ins Grenzenlose hinaussteuere, will ich doch noch markieren. Nie gestatte ich mir, aus der dunklen Region unbestimmter und unbestimmbarer Kräfte, die ich hier vor Augen habe, ein Motiv zu entlehnen; ich beschränke mich darauf, die wunderbaren Lichter und Farben aufzufangen, welche unsere wirklich bestehende Welt in einen neuen Glanz tauchen, ohne sie zu verändern. Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Hornhaut und Nebelkappe; prüfen Sie, Sie werden es finden.

*

Bemerkenswert ist es, daß alle Zauber-Dichtung, das Märchen nicht ausgeschlossen, sich innerhalb der Grenzen hält, die ich in diesem Brief zu ziehen versucht. Sie springt mit der Welt um, wie die Kinder mit dem Lehm, aus dem sie allerlei Figuren kneten, aber sie rührt nicht an den Menschen. Sie jagt ihn freilich durch alle möglichen Tierleiber durch, denn sein Körper gehört noch mit zur Welt, ja sie sperrt ihn in Bäume und Felsblöcke ein, aber der Prinz bleibt Prinz, das Mädchen Mädchen usw. In der Regel begnügt sie sich sogar damit, Raum und Zeit aufzuheben, die der Philo-

ſoph ohnehin für bloße Anſchauungsformen erklärt, alſo den gleißenden Schein-Realismus, der gar nicht exiſtiert, zu beſeitigen, und das iſt am allermerkwürdigſten.

*

Geſtern in der Italieniſchen Oper; Glaſer brachte uns eine Loge. Die Patti in der Sommambule; das Mädchen ſo lieblich, wie die Muſik widerlich und das Subjekt abſurd. So viel iſt an Richard Wagners lächerlicher Theorie richtig, daß die Oper ihre Stoffe immer aus der Mythe entlehnen ſollte — wenn ein Schwanenritter ſingt, wird ſich niemand wundern, denn ein Menſch, der den Ozean auf dem Rücken eines Vogels durchſchneidet, kommt aus einer Welt, worin es anders hergeht, wie in der unſrigen; aber wenn ein Notar ſich in Rouladen erſchöpft, während er einen Heiratskontrakt zu Papier bringt, klafft uns ein Widerſpruch entgegen, den wir uns nur dadurch erträglich machen, daß wir uns bemühen, das Ganze über das Einzelne zu vergeſſen, und alſo auf die höchſte Wirkung der Kunſt, die umgekehrt alles Einzelne ins Ganze auflöſen will, Verzicht leiſten.

*

(An Ad. Stern.)

Das gemeine Theaterſtück, wie es bei uns die Bühnen überſchwemmt, hat es mit den allergewöhnlichſten Zuſtänden und Menſchen zu tun. Es braucht ſich nicht erſt Glauben zu erkämpfen, denn er verſteht ſich von ſelbſt; auf jeder Straße trifft man den Helden, und ſein Schickſal obendrein. Das poetiſche Drama kann gar

nicht exiſtieren, ohne mit dieſer Welt zu brechen, und eine andere dafür aufzubauen, ganz gleichgiltig, ob es ſich in einer Bürgerſtube oder in einem Königsſaal abſpinnt. Das Publikum, man ſage, was man wolle, läßt ſich auch eben ſo gern beim Schopf nehmen, und über alle Erbſenfelder und Düngerhaufen weg durch die Lüfte führen, wie der Prophet des alten Bundes, der die Speiſe aufs Feld trug. Aber es muß der Engel des Herrn ſein, kein eitler Narr, der die Hand ausſtreckt. Nun gibt es jedoch eine Menge Geſellen, die ſich berufen fühlen, ſeine Rollen zu ſpielen, ohne ſeinen ſtarken Arm zu haben; da iſt es denn kein Wunder, daß Habakuk ſich wehrt, denn was hätte er davon, wenn er ſich willig zeigte? Ausgeriſſene Haare, Schmerz im Nacken, und einen zerbrochenen Grützopf. Nun aber die Herren Intendanten und Direktoren! Sie wirtſchaften das ganze Jahr hindurch mit den Induſtriellen, wie ich die jedesmaligen Kotzebues und Iffflands nennen möchte, und befinden ſich wohl dabei, denn die Schauſpieler haben Beſchäftigung und die Kaſſe füllt ſich. Nun kommt ein Schalttag und an dem ſoll den Muſen geopfert werden. Da greifen ſie denn nach irgend einer Stelzen-Komödie, einem Perſeus von Mazedonien, einem Demetrius und ähnlichen verregneten Feuerwerken. Das Publikum merkt, daß die Herren Verfaſſer, die für den großen Mazedonier-König oder den ruſſiſchen Zaren das Wort ergreifen, kaum für ihre Kammerdiener ſprechen können, es lacht oder ſchläft ein, die Intendanz und Direktion haben einen neuen Beweis in Händen, daß es mit dem höheren Drama nicht geht. Geraten ſie dann einmal an das rechte, ſo ſind ſie über ihren eignen Erfolg

ſo erſtaunt, wie der Phönizier, der Linſen zu kochen glaubte und das Glas erfand.

Für Ihren Proteſt in Bezug auf Grabbe danke ich Ihnen herzlichſt. Glauben Sie mir, nur die Perfidie ſtellt mich mit dieſer ebenſo hohlen als grotesken Unnatur zuſammen; ſelbſt im Holofernes iſt die Aehnlichkeit nur äußerlich, denn auch dieſer hat Wurzeln, mögen ſie nun ſo tief ſitzen, wie ſie wollen, und was ſtünde bei Grabbe nicht in der Luft? Er hat auch nie auf mich gewirkt, wohl aber, leider, Shakeſpeares Titus Andronicus.

*

Mit Sachen iſt nie jemand raſcher durchgedrungen, wie ich, nicht Goethe und nicht Schiller; der hohle Wortſchaum, der dem großen Haufen der ſogenannten Gebildeten das eigene Denken und Empfinden im Sonntagsſtaat vorführt, hat meine Vorgänger, wie mich, beſpritzt und unſichtbar gemacht. Das iſt jetzt vergeſſen, aber man braucht nur die Akten nachzuleſen. Was nun noch ſpeziell meine Stellung in Wien betrifft, ſo hatte ich ſie von dem Augenblick an, wo ich auf dem Theater erſchien: „Maria Magdalena“ und „Judith“ wurden 1848 und 1849 ganz ſo aufgenommen, wie 1863 die „Nibelungen“, und wenn ſie nach 30 Vorſtellungen vom Repertoire verſchwanden, ſo geſchah es nicht, weil ſie die Zugkraft verloren, ſondern weil mein Gegner ſie herunterwarf und ſie, um die Lücke zu verdecken, durch die Nachahmungen Otto Ludwigs, den „Erbförſter“ und „Die Makkabäer“, erſetzte. Das Publikum hatte ich immer für mich, und ich halte auch nicht das Geringſte von Dramen, die den Letzten auf

der Gallerie nicht ebenso gut fesseln, wie den Ersten im Parterre, wenn auch durch verschiedene Elemente.

. . . Das beweist gewiß, daß mein Drama wirkt, wie das Drama wirken soll, auf alle Kreise der Gesellschaft zugleich, und daß nicht das Fremdartige und Unergründliche meiner Poesie, sondern die Perfidie der Theater-Direktoren, die leider an den entscheidenden Orten Literaten und Konkurrenten sind, zwischen mir und dem Volk steht . . .

*

Das Schiller-Calderon-Racinesche-Drama verhält sich zum Shakespeareschen, wie Vokal-Musik zu Instrumental-Musik.

*

Viktor Sterns Trauerspiel gelesen; es heißt: die Macht der Verhältnisse. Seltsam ist es, daß die Erstlings-Versuche junger Juden alle von einer so unreinen Phantasie zeugen, und namentlich die Geschlechts-Latrinen aufwühlen, während der dichterische Jüngling sonst immer in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen und die ganze Welt in Himmelblau und Morgenrot zu tauchen pflegt! Ich habe es so oft erfahren, daß ich wohl endlich etwas allgemeines darin erblicken muß, während ich es für etwas Individuelles hielt, als es mir die ersten Male vorkam. Stern hat seine Tragik aus der Nymphomanie abgeleitet und zwar aus der Nymphomanie eines dreizehnjährigen Mädchens, deren Tun und Treiben ohne diesen physiologischen Grund ganz unbegreiflich wären; im übrigen gleicht sein Stück, und in diesem Punkt trifft die Schüler-Arbeit mit manchem

ſo erſtaunt, wie der Phönizier, der Linſen zu kochen glaubte und das Glas erfand.

Für Ihren Proteſt in Bezug auf Grabbe danke ich Ihnen herzlichſt. Glauben Sie mir, nur die Perfidie ſtellt mich mit dieſer ebenſo hohlen als grotesken Unnatur zuſammen; ſelbſt im Holofernes iſt die Aehnlichkeit nur äußerlich, denn auch dieſer hat Wurzeln, mögen ſie nun ſo tief ſitzen, wie ſie wollen, und was ſtünde bei Grabbe nicht in der Luft? Er hat auch nie auf mich gewirkt, wohl aber, leider, Shakeſpeares Titus Andronicus.

*

Mit S a ch e n iſt nie jemand raſcher durchgedrungen, wie ich, nicht Goethe und nicht Schiller; der hohle Wortſchaum, der dem großen Haufen der ſogenannten Gebildeten das eigene Denken und Empfinden im Sonntagsſtaat vorführt, hat meine Vorgänger, wie mich, beſpritzt und unſichtbar gemacht. Das iſt jetzt vergeſſen, aber man braucht nur die Akten nachzuleſen. Was nun noch ſpeziell meine Stellung in Wien betrifft, ſo h a t t e ich ſie von dem Augenblick an, wo ich auf dem Theater erſchien: „Maria Magdalena“ und „Judith“ wurden 1848 und 1849 ganz ſo aufgenommen, wie 1863 die „Nibelungen“, und wenn ſie nach 30 Vorſtellungen vom Repertoire verſchwanden, ſo geſchah es nicht, weil ſie die Zugkraft verloren, ſondern weil mein Gegner ſie herunterwarf und ſie, um die Lücke zu verdecken, durch die Nachahmungen Otto Ludwigs, den „Erbförſter“ und „Die Makkabäer“, erſetzte. Das Publikum hatte ich immer für mich, und ich halte auch nicht das Geringſte von Dramen, die den Letzten auf

der Gallerie nicht ebenſo gut feſſeln, wie den Erſten im Parterre, wenn auch durch verſchiedene Elemente.

. . . Das beweiſt gewiß, daß mein Drama wirkt, wie das Drama wirken ſoll, auf alle Kreiſe der Geſellſchaft zugleich, und daß nicht das Fremdartige und Unergründliche meiner Poeſie, ſondern die Perfidie der Theater-Direktoren, die leider an den entſcheidenden Orten Literaten und Konkurrenten ſind, zwiſchen mir und dem Volk ſteht . . .

*

Das Schiller-Calderon-Racineſche-Drama verhält ſich zum Shakeſpeareſchen, wie Vokal-Muſik zu Inſtrumental-Muſik.

*

Viktor Sterns Trauerſpiel geleſen; es heißt: die Macht der Verhältniſſe. Seltſam iſt es, daß die Erſtlings-Verſuche junger Juden alle von einer ſo unreinen Phantaſie zeugen, und namentlich die Geſchlechts-Latrinen aufwühlen, während der dichteriſche Jüngling ſonſt immer in den entgegengeſetzten Fehler zu verfallen und die ganze Welt in Himmelblau und Morgenrot zu tauchen pflegt! Ich habe es ſo oft erfahren, daß ich wohl endlich etwas allgemeines darin erblicken muß, während ich es für etwas Individuelles hielt, als es mir die erſten Male vorkam. Stern hat ſeine Tragik aus der Nymphomanie abgeleitet und zwar aus der Nymphomanie eines dreizehnjährigen Mädchens, deren Tun und Treiben ohne dieſen phyſiologiſchen Grund ganz unbegreiflich wären; im übrigen gleicht ſein Stück, und in dieſem Punkt trifft die Schüler-Arbeit mit manchem

vielbeklatſchten Chef d'oevres des Tages zuſammen, einem ganz glatt und rein geſponnenen Faden, in das er willkürlich allerlei ſonderbare und überflüſſige Knoten hineingeſchlagen hat, deren Aufknüpfelung die dramatiſche Handlung abgeben ſoll.

*

Ein paar Stücke von Viktor Hugo wieder geleſen, zum erſten Male ſeit langer, langer Zeit. Marion de Lorme, le Roi s'amuse, Hernani! Welche Mißgeburten! Und doch Phantaſiegebilde, keine Rechenexempel! Das merkwürdige liegt aber gerade darin, daß die Phantaſie bei den Franzoſen durchaus mit dem Kunſt-Verſtand keine Ehe eingehen zu können ſcheint. Wie das ſogenannte „Ideal" ihrer klaſſiſchen Tragödie eine hohle Abſtraktion iſt, ſo der ihm mit ſo vielem Lärm und ſo großem Stolz entgegengeſetzte „Naturalismus" der Romantiker nicht minder. Sie müſſen alles in flüchtige Gaſe auflöſen, oder in tote Aſche verwandeln; die ſchöne Mittelſtufe, auf der die Erſcheinung ſich in ihrem vollen Rechte behauptet, ohne das Geſetz, aus der ſie hervorging, darum zu verdunkeln, oder gar zu erſticken, iſt ihnen unbekannt. Uebrigens ſteige ich lieber mit Corneille und Racine in den Luftballon, als ich mich mit Victor Hugo und Konſorten in den Miſt einwühle.

*

Alle Materie iſt tot; alles Leben entſpringt der Form.

*

Ideen. Kein Drama ohne Ideen möglich, ſo wenig, wie ein lebendiger Menſch ohne Luft. Aber, weil im

Menſchen die Erde, Feuer, Luft und Waſſer ſteckt, iſt er darum ein Behältnis der Elemente?

*

Das zur Farbe herabgeſetzte Wunderbare im Drama: Man muß den über ein Bild geſpannten Regenbogen nicht mit zum Bilde rechnen oder gar darauf klettern wollen.

*

Das Drama ein Selam. Wer ihn überbringt, hält ihn ganz gewiß für einen ſchönen Strauß. Das begegnet dem Schauſpieler gewiß auch oft genug mit einem ſolchen Geheimbrief des Dichters.

*

Die Erfindung iſt überall die Hauptſache, aber der Schwerpunkt der Erfindung wechſelt.

*

Die Moral in den neufranzöſiſchen Stücken gleicht der Orange im Maul eines Schweinskopfes.

*

Daß der religiöſe Urſprung des Dramas nicht zufällig iſt.

*

Namen- und Sachregiſter

Abſolute, das 310
„Agnes Bernauer“ 318
„Ahnfrau“, die 238 f.
„Ajax“ 91 f.
Albini 46
Aleris, Wilibald („Falſche Waldemar“) 155
Allegorie 137 337 345
Amüſementsprinzip 143 f.
Anekdote, die 325
Anfang des Dramas, der 321
Anſchauung 184 185
„Antigone“ 89 108 116
Antike, Geiſt der 219 222
Architektonik 207 f. 295 330
Ariſtophanes 112 f. 134 167
Ariſtoteles 168 195
Aeſchylos 105 134 167 305 311 320 346
Aeſthetik 56 216 273 321 f.
Aeſthetiſcher Pöbel 136
Augenblickspoeſie 140 143
Ausgang des Kampfes 11

Ballet 198
Bauernfeld, E. v. 335
Begrenzung des Gefühls 10
Begriff der Kunſt 9
Benedix, Rod. 296
Bewußtſein 69 f.
Bibel der Dramatik 22
Bildungsmoment 209

Börne, L. 297
Böſewicht 343
„Braut von Meſſina“ 219 f.
Bühne 114 245 266 f.
Bühne, die reale 344
Bühnenfähigkeit 46
Bühnenreform 202
Bülow 267
Bürgerliches Trauerſpiel 119 156 f. 199 212

Calderon 131 147 359
Charakter 13 22 26 37 45 f. 48 63 f. 70 f. 119 173 186 193 195 196 197 198 217 299 307 310 313 324 333 336
Charakter, Komiſcher 50
„ Idealiſierung des 26
Charakter und Figur 213
„ „ Idee 115
Charaktere 99 f. 107 f. 108 241 248
„ Goethes 117
„ Goethes und Schillers 30
„ Poetiſche 89 f.
„ Unpoetiſche 337
Charaktergemälde, Komiſches 31
Chatillon 350
Chor 164 f.
„ der griechiſche 92
Chriſtentum 88
Chriſtus 161
„ der hiſtoriſch-pſychologiſche 350
„ „ mythologiſche 350
Claudius 344
Clauren, Heinr. 213 296
„Coriolan“ 299
Corneille 340 360
Cornelius, P. 205
„Correggio“ (Oehlenſchläger) 316 340

Dante 311
Darstellbarkeit 144 145 147 169
Darstellung 187 188 191 195 f. 209
„ d. nächsten Vergangenheit 37 81
„ Schauspielerische 121
„ Grenzen der 75 f.
Darstellungsprozeß, Dramatischer 148
Dekomponieren 340
„Demetrius" 332 336
Denkvermögen 184
Deutsche Bühne 192
Deutschland, Das junge 349
Dezenz 175
Dialektik, Dramatische 117 130 131 137
Dialog 179 189
„Diamant" 112 f.
„ Prolog des 246
Dichter, der 36 f. 105 267
„ der dramatische 343 44 45
„ Schlechte 306
„ Tragische 353
„ Wirkliche und gemachte 48 49 75
„ der, und das Komische 22
„ und Volk 212
Dichteraufgabe 146
Dichterberuf 61
Dichterisches Vermögen 48 f.
Dichtkunst 9 36
Dichtung 185
„ und Malerei 205 f.
Dichtungsprozeß, Zweifacher 47
Dingelstedt 347
„Don Carlos" 12 f.
„Don Juan und Faust" 351
Dorfrichter Adam („Zerbroch. Krug") 294
Drama 36 89 90 95 f. 98 167 192 210 217 275
300 305 350 351 359 360 361

Drama, das, der Alten und der Neueren 56 89 102
Drama, das griechiſche 130
„ „ hiſtoriſche 104 f. 212
„ „ höchſte 129 130 357
„ „ indiſche 314
„ „ natürliche 214
„ „ neue 107 138 f. 162
„ „ philoſophiſche 105 f.
„ „ poetiſche 375
„ „ Schiller-Calderon-Racineſche 359
„ „ Shakeſpeareſche 130
„ „ ſoziale 103 f.
Drama, Atmoſphäre des 336 341
„ Aufbau des 251
„ Aufgabe des 56 f. 103 129 186 215
„ Definition des 10 35
„ Gedanke des 10 11
„ Geſchichte des 332
„ Geſetz des 343
„ Mittelpunkt des 341
„ Religiöſ. Urſprung des 361
„ Theorie des 347
„ Weltgeſchichtl. Aufgabe des 151
„ Wirkung des 111
„ Energie im 215
„ Metaphyſik im 97
„ Drei Epochen des hohen 130 f.
Drama und Geſchichte 22 100 114 124 162 227 230 231
Drama und Malerei 210
„ „ Muſik 321 331
„ „ Oper 320
„ „ Politik 297
„ „ Roman 86
„ „ Theaterſtück 81
Dramatik 82 141
Dramatiſch 96 326

Dramatiſche Handlungen 144 f.
„ Pläne 161 f.
„ Poeſie 77
„Dramaturgie, Hamburger" 93
Dramen, die, Hebbels 85 106 139
„ Lektüre von 335 338
„ Schlechte 321
Dualismus 148 344
„ der Erſcheinungen 197
Dutzend-Stück 350

Eckermann, Geſpräche 142 216
Eindrücke, Aeußere 10
Einheit des Orts 92
Einheiten, die drei 168 216
Element der lyriſchen Poeſie 10
„Emilie Galotti" 69 f. 308 f.
„ „ Charakter der 71 f.
Epigramm 141
Epik 141
Epiſche Poeſie 77 115 347
Entwicklung, Dichteriſche 299
„Erbförſter", der 358
Ereignis, Inneres 148
Erfindung 361
„ Schwerpunkt der 361
Ergänzung, Hiſtoriſche 345
Erſcheinungen, Hiſtoriſche 350
Erſtlings-Verſuche 359
Erzählung 10
„ Stoffwahl der 33
Eßlair 40 f.
Euripides 134

Fabel 99
„Falſche Waldemar", der (Alexis) 155
Falſtaff 47 50 115 294
„Fauſt" 117 130 131 132

Figur 13
„ Komiſche 342
Form 101 f. 103 176 196 324 360
„ Aeußere 103
„ Dramatiſche 166 f. 345
„ Epiſche 345
„ Innere 131
„ Neue 132
„ Tragiſche 353
„ Beſte Definition der 50
„ Definition der 75 82
„ Meiſterſtück der 112 116
„ Notwendigkeit der 51
„ Harmonie von Stoff und 308
Formen der Poeſie 141
Fortbildungsprozeß der Menſchheit 165
Frankreich 349
Fratze 32 50 87
Freiheit, des Künſtlers 9
„ der Poeſie 55
Friedrich II. 333 337
Fundament, Mythiſches 342
Furcht und Mitleid 168

Gedanke 310
Gedankendichter 90
Gefühls, Begrenzung des 10
„ Definition des 10 35
Gefühle, Zweierlei 10
Geiſter und Geſpenſter 194 202
Gemeine, das 49
Gemütslyrik 142
Genie 51 86 141 173 294
„ Kennzeichen des 30
„ und Talent 113 f.
„Genoveva" (Hebbel) 65 119 132 156 330 f.
„ (Maler Müller) 64

„Genoveva“ (Tieck) 65 85 86 89
„Genoveva“ und „Herodes und Mariamne“ 316 f.
Gervinus 349
Geſchichte 62 78 80 315 319 323
„ Deutſche 121 f.
„ Materielle 100
„ und Drama 100 114 121 f. 151 f. 193 194 200 264 f.
Geſchichte und Kunſt 80 f.
„ und Tragödie 74
Geſchichtsſchreiber 343 344 345
Geſellſchaft 55
Geſetze, die, der menſchlichen Seele 354
„ „ „ ſittlichen Welt 221
„Geſpräche mit Eckermann“ 142 216
Geſtalten 345
Geſtaltung, Mittel der 48
Geſtaltungsvermögen 212
Gewiſſen 343
Glaſer 356
Gleichnis 170 241 324 f.
Goldoni 294 295
Golo, Charakter des 65 89
Goethe 3 37 51 101 103 131 132 141 167 190 199 207 216 291 311 312 316 335 340 348 350 358
„Goetz v. Berlichingen“ 51
Grabbe 37 138 351 358
Gretchen und Ophelia 307
Griechen 153
Grillparzer 238
Grundgeſetz der Kunſt 293
Gutzkow 49 75 76 103 f. 207 224 244 245 247 324 349
„Gyges“ 325 326 f. 354 355

Hamlet 102 115 124 130 167 242 251 266 329 341 344
Handeln, das menſchliche 345
„ und Leiden 145
Handwerksgriffe 322 f.
Harmonie 215
„ von Stoff und Form 308
Häßliche, das 307
Hauptheld 11
Hebbels Dichterlaufbahn 316
„ Idee 161 f.
„ Talent 315
Hebel des Stückes 12
Hegel 102 348
Hegelianismus 315
Heiberg, Prof. 106 f.
Heinrich IV. 300
Held eines Dramas 26
„ und Bramarbas 26
„Hernani" (Hugo) 360
Herodes und Mariamne 192 f. 195 199 f. 223 f. 303 316
Herodot 327
Hintergrund 342
„ Mythologiſcher 345
Hoffmann, E. T. A. 33
„Hofmeiſter", der (Lenz) 61 f.
Hohenſtaufendramen 121 f. 154 f.
Hölderlin 138
Holbein, v. 274
Holberg 247 295
Holofernes 79 82 f. 358
Homer 327
Houwald 340
Hugo, Victor 360
Humor 295

Idealgeſtalten 208
Idealiſierung des Charakters 26
Idealismus 324
Idee 110 129 196 308 325 338 360
„ Dramatiſche 347
„ Künſtleriſche Verkörperung der 44 45 47
„ der Dichtung 60 77
„ und Charakter 115
„ und Geſtalt 138 f.
„ i. d. Tragödie 118
Identität des Schickſals und Charakters 351
Iffland 307
Illuſion 78 194 328 354
Immermann, K. L. 156
Individualiſierungskunſt 214
Individualiſierungsprozeß 321 322
Individualität 39 79 80 86 87 88 99 113 168
Individuum 130 208 214 316 317 342
Intereſſe, das tragiſche 346
Jean Paul 50 90 171 176 194 310
Juden 359
„Judith" 78 f. 82 f. 86 119 156 268 349 358
„Julia" 199 268 273 311 318
„Julius Caeſar" 207
„Jungfrau von Orleans" 43 218 f. 248 f. 305
„ „ „ (Schiller) 36
„ „ „ (Hebbel) 36
Juvenal 141

„Kabale und Liebe" 195
Kampf des Menſchen 11
Kant 133 151
„Käthchen von Heilbronn" 279
Katholizismus 344
„Katzenberger" (Jean Paul) 50
Kerner 143
Kette, Dramatiſche 347

Klaſſen 270
Kleiſt, H. v. 11 14 18 20 30 74 213 267 274 279 338
Kleiſts Weltanſchauung 33
Kleiſt und die Erzählung 32 f.
„ und Körner (Patriotismus) 34
„ und das Luſtſpiel 30 f.
Klytemnäſtra 346
Kolorit 44
„Kolumbus" (Werder) 336 f.
Komik 294
„ Kriterium der echten 31
Komiſche, das 47
Komiſchen, Behandlung des 48
„ Quelle des 46
Komödie 52 112 178 295 320 352
„ Volks- 203
„ Moderne 87
„ Phantaſtiſche 194
„ der Gegenwart 161
„ der Vergangenheit 161
„ der Zukunft 161
„ Aufgabe der 112
„ und Tragödie 245 296
Kompoſition 211
„ Geheimnis der künſtleriſchen 61
Konflikt, Tragiſcher 193 233
„König Lear" 42 f. 115 195 222 328 343 352
„König Richard III." 37 104 313
Konſervatismus 344
Kontraſte 15
Konzeption 37 345
Konvenienz 175 f.
Kopieren 9
Körner 11 22 23 25 28 219 293
Körners dramatiſches Talent 28
Körner der Plagiator 25

Körner und die Erzählung 32 f.
„ „ das Luſtſpiel 30 f.
„ „ Schiller 25 28
Kotzebue 189 296 350 357
Krankheitsgeſchichte 311
Kriemhild 346
Kritik 53 179 204 292 304 315 f. 317 339 f. 350
„ Moderne 92 94
„ Aufgabe der 54
„ Poetiſche Begeiſterung in der 12
Kritiker 135 139 340
Kunſt 9 37 80 f. 97 210 217
„ Dramatiſche und theatraliſche 81
„ Epiſche 91 98
„ Naive und bewußte 198 f.
„ Zeitgemäße 139
„ Aufgabe der 136 139
„ Geheimnis der 101 103
„ Geheimnis und Kraft der 51
„ Geſetze der 207
„ Grenze der 87 101
„ Grundgeſetz der 293
„ Kreislauf der 153
„ Ziel der 63
„ und Geſchichte 105
„ „ Leben 9 10 97
„ „ Natur 171 217
„ „ Philoſophie 106 149 f.
Kunſtform, die höchſte 98 129 166 186
Kunſtformen 87 f.
Kunſtgattungen 97
Kunſtgeſetz, Objektives 217
Kunſtgeſetze 170f.
Kunſt-Organismus 302
Kunſt-Problem 348
Kunſt-Theorie 349
Kunſt-Verſtand 360

Kunſtwerk 41 90 250 322
Kunſtwerk und Begrenzung 48
„ „ Kunſtſtück 222
Künſtlers, Freiheit des 9
Künſtlertum 306
Küſtner, v. 273

„Laokoon“ 93
La Roche Jaquelin 344
Laube, Heinrich 49 196 274 307 333
„Lear, König“ 42 f. 115 195 222 328 343 352
Leben 9 10 107 113 114
„ Aeußeres 10
„ Dramatiſches 337
„ Inneres 10
Lebens, Prinzip des 21
„ Symbol des 136
Lebens, Vernichtungsprozeß des 33
Leben und Kunſt 9 10 97 f. 101 f. 103
„ „ Tragik 114
„Leben ein Traum“ 131
Lebensproblem 136
„ Modernes 345
Lebensprozeſſe, Individuelle 139
Lehrdichtung 44 90
Leiden 56 60
„ Definition des 145 156
Leidende, Weib, das 60
Leidenſchaft 210 275 342
Lenau 351
Lenz 60 f. 138
Leſſing 69 93 154 167 308 329 330 335 340
Leſſings Dramen 93
„Leuchtturm“, der (Houwald) 340
Liberalismus 344
Liebesſzene 15
„Lohengrin“ 331 349

Lope de Vega 173
Loyola 344
„Ludovico" (Maſſinger-Deinhardſtein) 223 231 f.
Ludwig, Otto 358
Luſtſpiel 35 53 62 245
„ Höheres 31
Luther 344
Lyrik 37 77 82 90 f. 115 141
Lyrik-Gemütslyrik 142
Lyrik und Drama 240
Lyriker 10
Lyriſchen Poeſie, Element der 10

„Macbeth" 102
„Macht der Verhältniſſe" (Stern) 359
„Makkabäer" (Ludwig) 358
Malerei und Dichtung 205 f.
Maler Müller 64
Märchen 355
„Maria Magdalena" 118 119 f. 128 274 314 315 348 349 358
„Marion Delorme" (Hugo) 360
Marionetten-Dramatik 136
Maſſinger-Deinhardſtein 223
Maßloſigkeit 163 265 f.
Materie 360
Melodie 349
„Menſchenfeind" (Schiller) 212
Menſchheit, Fortbildungsprozeß der 165
Menſchlichkeit, Reine 40
Mephiſtopheles 37
Metaphyſik im Drama 97
„Michael Kohlhaas" 33 f. 213
Milieu 32
Mirabeau 344
Mittelpunkt, Innerer 135
Mode-Vorurteile 146

Molière 247 295
„Moloch“ 161 191 313 f. 320 321
Moment (phantastisches oder ideales) 341
„ Kosmisches 354
„ Psychologisches 354
„Monaldeschi“ (Laube) 196 f.
Monolog 128 342
Moral 361
Moralität 175 275 f. 314 318
Mörike 349
Motive 76 330 341 339 (Grundmotive) 345 355
„ Aeußerliche 157
„ Dramatische 114 196
Mystizismus 342
Mystik 194
Mythologie 167 319

„Nachtwächter“ (Körner) 31
Naivität 218 219
„ der Kunst 198
Napoleon 37 100 323 337 350
„Napoleon“ (Grabbe) 37
Napoleon als Held des Dramas 43
„Nathan der Weise“ 41
National-Charakter 213
„ -Epos 345
„ Literatur 345
„ Sprache 182
Natur, Verzerrung der 32
„ und das Kosmische 31 47
„ und Kunst 171
„ und Schuld 118
Naturalismus 307 360
Naturnachahmung, Prinzip der 202
Naturwissenschaften 350
„Nero“ (Gutzkow) 75

„Nibelungen“ (Hebbel) 319 342 344 347 354 355 358
Notwendigkeit 71 133 203 205
„ Tragiſche 159
Nymphomanie 359

„Oedipus“ 44 f. 57 91 130 159 222
Offenbarung 36
Ophelia und Gretchen 307
Oper 352
„ Italieniſche 356
„ und Drama 320 321 331 335

Parlament, das deutſche 349
Patriotismus (Kleiſt und Körner) 34
Patti, Adelina 356
Phantaſie 178 359 360
Philoſophie 137 148
„ und Kunſt 149 f. 184
„Piccolomini“ 206
Plan des Dichters 50
„ zum Drama 324
Plaſtik 338
Platen 112
Plato 112 245
Plötz 295
Plutarch 337
Poeſie 350
„ Aufgabe der 161
„ Freiheit der 55
Poetiſch 96
Poetiſch-mythiſch 344
Poetiſche Begeiſterung in der Kritik 12
Poetiſche Schönheiten 18
„Prinz von Homburg“ (Kleiſt) 11 46 278 f.
„Prinz Friedrich“ (Laube) 333
Prinzip des Lebens 21

Problem 136
Problematiſche, das 160
Produktion 323 325
Produktionsakt 348
Produktionstrieb 165
Produktivität 173 193
Proteſtantismus 344
Prüderie 302
Publikum 11 38 46 118 134 213 292 294 301 306 338 348 349 357 358
Publikum, Konſervatives 273

Racine 359 360
Rachel 120 f.
„Räuber" 305 307
Raum und Zeit 335
Raupach 231 319 335
Realismus 324 328 341 354
„ und Idealismus 338
Recht, Relatives 343 344
Reformation 344
Reflexion 130 246
Reflexionslyrik 142
Religion 328
Revolution, Franzöſiſche 337 344
Rhetorik 142 f.
„Richard III." 37 104 313
„Richard Savage" (Gutzkow) 104
Richelieu 255
„Roi s'amuse", le (Hugo) 360
Roman 35
„ und Drama 86
Romantik 279 290
Romantiker, Franzöſ. 360
Romantſiche Schule 154
„Romeo und Julia" 343
Rötſcher, H. T. 270 340 349

Rückert 44
Rußland, Zug nach 350

Sage 319
Sagenkreis, Altnordiſcher 345
Satire 353
Saxo Grammaticus 251
Schauſpiel 11 269 f.
Schauſpielkunſt 39 40 f. 52 144 147
Schauſpieler 350 361
Schein-Realismus 356
Schickſal 145 219
Schickſalstragödien 239 f.
Schiller 25 28 30 35 36 49 74 90 92 126 190 203 206 212 214 218 221 295 307 316 317 321 324 332 334 338 348 350 358 359
Schillers Tragödien 338
Schiller und Calderon 215
„ „ Shakeſpeare 215
Schink 72
Schlegel 53 90 309
„Schnock“ 304
Schönen, Grundbedingung des 39
Schuld, Dramatiſche 98 107
„ Tragiſche 265
„ und Natur 118
„ „ Unglück 39
„ „ Verſöhnung 353
Schuldbegriff 163 f.
Schumann, Rob. 321
Schwäbiſche Schule 142
Scott, W. 155
Seidelmann 147
Selbſtbewußtſein 50
Selbſtkritik 203
Sentenz 114 212 217
Shakeſpeare 22 37 86 93 f. 99 101 102 105 115

117 126 f. 143 147 153 154 165 166 168
170 171 172 174 189 217 218 222 251 301
307 309 310 318 319 320 323 326 328 329
330 335 340 343 349 350 358 359
Shakeſpeares Hiſtoriendramen 154
„ Stil 340
Shakeſpearekritik 339 341
Shylok 75
Sinnlichkeit 37
Sittengemälde 294
Sittlichkeit 133 173 175
Situation 186
Situationsſtücke 50 f.
Soden, Graf 173
„Sohn des Fürſten" (Moſen) 333
„Soldaten" (Lenz) 60
Solger 310
„Somnambule" 356
Sophokles 44 f. 91 f. 108 134 305 326 349
Spannung 331
Spartacus 354
Spekulationen, Philoſoph. 348
Spinoza 133
Sprache 145 158 179 f. 337
„ Muſikaliſche 181
„ Schöne 35 92 160
Staat 55
Standeskonflikte 156 f.
Steigerung im Drama 166
Stelzenkomödie 357
Stern, Ad. 356
Stern, V. 359
Stil 118 175 179 185 187
„ Dramatiſcher 196
„ Höchſter 284
„ der Griechen 204
„ Shakeſpeares 340

Stilarten 332
Stoff 224
Stoffes, Beſte Definition des 50
Stoff des Dramas 99 104
Stoffwahl 33 35 37 138
Strodtmann 348
Struenſee 251 f.
Stücke, Neufranzöſiſche 361
Sünde 163
Symbol des Lebens 136
Symbolik 63 94 101 210 271
Syſtematik 55
Szenarium 34
Szenenwechſel 169 328

Taillandier 349
Talent 142
„ und Genie 113
Talente, Kleine 343
„Tannhäuſer" 349
„Taſſo" 310 f.
Tat, Folge der 35
„Telegraph" 349
Tendenz 110
Theater 58 f. 211 334
„ das deutſche 169 349
„ aller Zeiten 146
„ Macht des 52
„ und Leben, Verſchmelzung von 54
Theatererfolg 292
Theaterhelden 36
Theaterſchriftſteller 352
Theaterſtück 41
„ das gemeine 356
„ und Drama 81 147
Theaterverhältniſſe, Moderne 135
Theatraliſch und dramatiſch 76

Theorie des Dramas 347
Tieck, L. 33 40 64 65 90 94 278 340
„Titus Andronicus“
Töpfer 46 296
Totalität 211 216
„ des Dramas 288 f. 299 307 308 314
Tragik 11 60 91 96 f. 190
„ im Leben 47
Tragiker, Franzöſ. 351 360
Tragikomödie 271 f.
Tragiſch 124 156 256 279 307 327 357
Tragiſcher Konflikt 233 f.
Tragiſche Kunſt 268 f.
Tragiſche Motiv, das 43
„ Notwendigkeit 117
„ Verſöhnung 113 f. 116 117 128
Tragödie 11 52 204 211 224 278 342 343 344 35
„ Bürgerliche 156 f. 199 212
„ Griechiſche 44 197 320
„ Hiſtoriſche 303
„ Neue 291
„ Schlechte 70 f. 128 162 f.
„ Soziale 353
„ Grundbegriff der neueren 58
„ Notwendigkeit, abſolute der 200
„ Urſprung der 329
„ Zweck der 168
„ und Geſchichte 74
„ „ Komödie 91 96 245 296
„ „ Leben 114 f.
Tragödien-Kaiſertragödien 203
Trauerſpiel, Momente des 347
„Trauerſpiel in Sizilien“ 270 316 354
„Trauerſpiel in Yorkſhire“ 172

Uechtritz 324
Uhland 10 105 141 203 349

Uhland, „Herzog Ernſt“ 90
Unglück und Schuld 39
Univerſalſprache 182 f.
Unrecht 344
Unſittlichkeit 275
Unterſchönheiten 160
„Urbild des Tartuffe“ (Gutzkow) 245 f.
„Uriel Acoſta“ (Gutzkow) 244 f.
Urſache und Wirkung 14

Verhältniſſe, Soziale 315
Vernunft 343
Vers im Drama 178 f.
Verspoeſie 199
Verſöhnung, Tragiſche 163 164 166 196 316
Verſtand 178 186 248
„ Künſtleriſcher 330
Virtuoſentum, Modernes 347
Viſcher, F. Th. 349
„Vögel“, die (Ariſtophanes) 195
Volk, Deutſches 203
Volksſzene 305
Voltaire 340
Vorrede zu „Julia“ 318
Vorwort zu den „Nibelungen“ 344

Wagner, Rich. 314 320 348 356
„Wahlverwandtſchaften“, die 130 131 159
Wahnſinn 91
„ Darſtellung des 75 f.
„Wallenſtein“ 39 f. 190 199 204 209
„Wallenſteins Lager“ 203 207 338
Was, das und das Wie 343
Weib und Mann 134
Weltanſchauung bei Kleiſt 33
„ im „Oedipus“ 45
„ Vergangene 222

Welt-Ganze, das 343
Welt-Ordnung 288
Welt-Wille 145
Werdeprozeß, Pſycholog. 290 f.
Werder 336 f.
„Werner“ (Gutzkow) 224
Wienbarg 105
Wirkung 237 309
„ Beſte, der Kunſt 331
„ der Kunſt 9
„ Künſtleriſche 306
„ des Schickſals 11
„ Zweifache, der Kunſt 9
„ und Urſache 14
Witz 114 246
Wort 48
Wunderbare, das im Drama 194 361
Würde des Geſetzes 16
Wurzel, Gemeinſame, von Tragödie und Komödie 53

Zauberdichtung 355
Zeichnung 44 61
Zeit, Hauptſymptom der 140
„ Künſtleriſche Opfer der 139
Zeitbedürfniſſe 95 f. 100
Zeitpoeſie 140 143
Zeitungskritik 140
„Zerbrochene Krug“, der 31 207 293 f.
„Zerbrochene Krug“, Adam im 31 f.
Ziegeſar, Baron 331
„Zriny“ (Körner) 21 26 f.
„ Idee des 22
„ Sultan Soliman im 22 f.
„ Verurteilung des 25 28
„ Helene im 28
„ Todesſzene der Helene im 28
„ Poeſie des 29

Zufall 12 62 193
Zukunft 349
Zustände 273 f.

Dramaturgische Neuerscheinungen des gleichen Verlages:

Wilhelm von Scholz:

Gedanken zum Drama

und andere Aufsätze über Bühne und Literatur

brosch. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.50.

. . . . die „Gedanken zum Drama" von Scholz sind vielleicht das Beste, was seit Jahren in Deutschland über das Wesen des Dramas gesagt wurde. Sie könnten auch praktischen Nutzen bringen. Otto Fischer i. d. „Nationalztg."

. . . . beachtenswert ist u. a. ein Vorschlag, den Scholz für die Darstellung der Geisterszene in „Richard III." macht.

E. Kilian
i. „Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft" 1905.

. . . . die Abhandlungen sind von feinstem Kunstverständnis und geben in stilistisch gefeilter Form Resultate einer langen und eindringenden Beschäftigung mit dem modernen Theater, dabei zeugen sie zugleich von der in Wilh. v. Scholz ruhenden schöpferischen poetischen Kraft.

„Dresdner Anzeiger."

. . . . die Abhandlung über das Shakespearesche Fünfkönigsdrama, die die dichterische Einheit dieser Tragödien mehr als wahrscheinlich macht, könnte jedem Literatur-Professor als Beispiel dienen, wie man solche Stoffe durchdenken und besprechen muß. Die Macbeth-Studie zeigt die vorzüglichen schauspielerischen Kenntnisse des Autors.

Die kleine Studie über den unglücklichen Günther beweist uns, daß derselbe in seinen lyrischen Gedichten nicht nur ein Vorläufer, sondern ein Lehrer Goethes gewesen ist; in dem Aufsatz über Maeterlinck werden wir über die Eigenart und die Grenzen dieses Talentes in tiefsinniger Weise unterrichtet.

Ueberhaupt führen die Besprechungen von Scholz überall in große Tiefen und Weiten und werden dadurch interessant.

„Berner Bund."

. . . . Nach dem Chaos der letzten Zeit, nach den „blinden Meinungen“ einer wankenden anarchischen Aesthetik, zeigt sich hier das Gerüst einer Gegenreformation, einer Rückkehr zum Alten und Erprobten, die aber nicht unbesonnen genug ist, blindlings an alles zu glauben, was der konservative Dogmatismus in verstaubten Büchern als ein für allemal festgelegt aufgezeichnet hatte, Scholz ist mit einem feinem Spürsinn für alle Erscheinungsformen des Willens begabt. So leitet er auch die Erklärung des Wesentlichen im Drama aus dem Willen ab. Vor dem Publikum, dessen Gemütsspannung ein notwendiger Bestandteil des psychologischen Gesamtvorganges ist (Schauspiel und Spannung des Publikums in Wechselwirkung — Drama) und als betrachtender Wille bezeichnet werden kann, spielt sich das Drama ab. Der Wille kann sich aber nur an Widerständen, im Kampf zeigen; so ist der Kampf der eigentliche Inhalt des Dramas.

Als die feinste Leistung des Bandes, als eine der ganz seltenen Schöpfungen, in denen die Essenzen der Novelle und des Essays ineinanderfließen, steht die Macbethstudie „Der Herr Theaterdirektor“ in der Mitte des Bandes. Ich wage zu behaupten, daß die deutsche Literatur nur in E. T. A. Hoffmanns „Ritter Gluck“ ein Seitenstück zu dieser ungemeinen Leistung hat.

Dr. R. H. Strobl in der „Zeit.“

Deutsches Balladenbuch

von Bürger bis Liliencron mit einer Einleitung:
Das Wesen der Ballade.

ein starker Band von 600 Seiten, brosch. Mk. 4.—, in fein Ganzleinen geb. Mk. 5.—

Der Jude von Konstanz

Tragödie in 4 Aufzügen mit einem Nachspiel

brosch. Mk. 3.—, geb. Mk. 4,50.

Ein neues Drama las ich dieser Tage, das mich innerlich lebhaft beschäftigt hat. Ich muß gestehen: das kommt nur selten vor. Es heißt „Der Jude von Konstanz" und der Dichter Wilhelm von Scholz. Es sucht die Bühne. Wird sie sich ihm erschließen und, wenn die Bühne sich ihm öffnet, werden sich ihm die Zuschauer ergeben? Ich glaube, daß die Dichtung auch von der Bühne herab starke Wirkungen zu üben vermag und daß sie jedenfalls einen Anspruch darauf besitzt, in unserem Theater zu erscheinen.

Julius Hart i. d. „Zukunft."

Wer das frühere Drama von Scholz „Der Gast" kennt, dieses seltsame Gemisch von sinnlicher Anschauung und Mystik, unmittelbarer Gestaltung und großer aber kalter Symbolik, der wird der neuen Tragödie gegenüber zuerst ein Gefühl der Sicherheit haben, als wäre man den gleichen Weg einmal in lockender, doch gefährlicher Nacht, nun aber mitten im reichen, erwachenden Morgen gegangen. Es ist dieselbe überlebensgroße Empfindung da und dort, dieselbe Schärfe, mit der die Idee in das Ganze ragend hineingestellt ist, nur daß sie dort fremdartig und verschleiert vor unsern Augen steht, hier aber bloß, den Leidenden bekannt, menschlich und eigentlich tragisch: wir suchen eine Heimat, und indem wir sie suchen, geht sie uns verloren.

Leo Greiner i. d. „Münch. Neuest. Nachr."

. . . . Dies Alles findet sich auch im „Juden von Konstanz", einem Trauerspiel von bezwingender Schönheit und großer schicksalsschwerer Tragik. Nur ist hier alles gereifter, schwerer und breiter dahinrollend, als in den früheren Dramen des Dichters. Zum ersten Mal ein Eingehen auf das Aeußere. Eine große Handlung, drohende Hintergründe, Taten, Worte, starke Affekte zu einem bedeutenden Ganzen verknüpft. Dabei voll der feinsten Schwingungen und Resonnanzen; gleichsam: eine Kunst mit doppeltem Boden. In der Vertiefung der Probleme und der Wucht des tragischen Instinkts fast an Hebbel gemahnend.

Maximilian Schick im „Theater-Courier."

Nach der toten Zeit des Naturalismus ersteht uns hier ein Dramatiker, der das Repertoire unserer öffentlichen Theater vielleicht mit einem Schlage aus einem grauen Armenhaus in einen wirklichen Festraum verwandeln könnte, in dem die großen Dinge der Menschheit gezeigt und gegeneinander abgewogen werden.

„Neue Züricher Zeitung."

Eugen Kilian:

Goethes Faust auf der Bühne

Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes

brosch. Mk. 2.50, geb. Mk 3.50.

Nach einem kurzen kritischen Rückblick auf die seitherigen Bearbeitungen des „Faust" kommt Kilian zu seinen eigenen Vorschlägen. Zunächst hinsichtlich der Einleitung der Tragödie. Unter wohlbegründeter Verwerfung jedes anderen Modus betont er die Notwendigkeit der Aufführung des Gesamtwerkes an zwei unmittelbar aufeinander folgenden Abenden. — Im einzelnen verbreitet sich Kilian sehr verständig über alle der Revision und Reform bedürftigen Punkte, wobei er namentlich einer zum Unsinn gewordenen Pietät gegen den Dichter und einer zur Plage ausgearteten Theatertradition zu Leibe rückt. Lebhaft pflichte ich Kilians Bemerkungen über die Auffassung und Wiedergabe des Mephisto bei, wonach alle üblichen Mätzchen des Virtuosentums zum Teufel geschickt werden.

Das Buch redet eine eindringliche, seines großen Gegenstandes durchaus würdige Sprache. Nur ein schriftstellerisches Talent konnte so geschickt die Trockenheit und Monotonie vermeiden, die eine lediglich auf die Bühnenpraxis gerichtete Aufgabe für andere Darsteller leicht mit sich gebracht hätte. So bietet das Werk, das klug zwischen den idealen Forderungen der Dichtung und den realen Ansprüchen des Theaters abwägt, das in seinem historischen wie systematischen Teil gleich befriedigend ist, dem Lesepublikum des „Faust" wie den Theaterinteressenten eine sehr schätzenswerte Gabe. Insbesondere aber die Intendanten, Regisseure und die denkenden Schauspieler werden an Kilians Arbeit, die für sie ein kleines Hülfs- und Handbuch werden sollte, nicht vorüber gehen dürfen..

Dr. E. Traumann i. d. „Frankf. Zeitung."

Im Herbst 1907 gelangt zur Ausgabe:

Schillers Wallenstein auf der Bühne.

Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes

broch. ca. Mk. 3.—, geb. ca. Mk. 4.

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte

von

Eugen Kilian

brosch. Mk. 7.—, geb. Mk. 8.50.

Die Sammlung dieser Studien und Aufsätze enthält außer wertvollen Beiträgen zur Darstellung Shakespeares auf der Deutschen Bühne eine ganze Reihe von beachtenswerten Untersuchungen über Goethe, Kleist, Grabbe u. a., sowie biographische und dramaturgische Abhandlungen über Devrient, Schreyvogel Klingemann, über Regiesünden etc. Sie alle erweisen den feinen Takt und das ehrliche, echt künstlerische und wissenschaftliche Interesse des praktischen Theatermannes, der heute in Deutschland nicht viele seinesgleichen findet. — Alles in allem läßt sich von der vortrefflichen Sammlung, aus der noch besonders der Aufsatz „Regiesünden" zu erwähnen wäre, nur sagen, daß sie aus dem Bedürfnis nach echter, jenseits des Sensationellen wie des Schmierenhaften liegender Darstellungskunst entstanden ist und sichtlich zu den schätzenswerten Faktoren gehört, welche mitwirken an der erzieherischen Aufgabe, die dem Theater von einigen starrsinnigen Optimisten auch heute noch zuerkannt wird.

Jahrbuch der „Deutschen Shakespeare-Gesellschaft."

Kilian weiß die Forderungen unserer intimen Bühne geschickt mit dem Respekt vor den Absichten des Dichters zu vereinigen.

„Westermanns Monatshefte."

Selten ist dieser Titel so zutreffend gewesen wie für die vorliegende Sammlung. Der Umstand, daß Kilian mit dem ganzen Rüstzeug des literar-historisch geschulten Forschers und mit der praktischen Erfahrung des langjährigen Theatermannes an seine Arbeit geht, macht seine Aufzeichnungen sowohl für den Gelehrten wie für die Leute vom Bau interessant und wertvoll. Insbesondere den Direktoren und Regisseuren der deutschen Bühnen, die den Ehrgeiz haben, aus dem alten Schlendrian herauszukommen und mit vielen typischen Fehlern der herkömmlichen Klassikervorstellungen zu brechen, kann die Lektüre dieses, auch äußerlich trefflich ausgestatteten Bandes nicht dringend genug empfohlen

werden. Ueberall finden wir eine Fülle eigener Gedanken und praktischer Vorschläge, die auf jeden Fall Anspruch haben, zur Diskussion gestellt zu werden.

„Bühne und Welt."

Diese Aufsätze und Studien fordern fast nirgends zum Widerspruch heraus, sie verdienen in ihrem Inhalt wie in ihrem Ton uneingeschränkte, wärmste Anerkennung. Wertvolle Beiträge zur deutschen Theatergeschichte wechseln mit Aufsätzen aus der Theaterpraxis. Allen dramaturgischen Fachkollegen, Regisseuren und vor allen den Theaterleitern sei das Buch auf das angelegentlichste empfohlen.

Karl Zeiß i. d. „Deutschen Literaturzeitung."

Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters.

Ein Wort der Aufklärung

von

Eugen Kilian

II. Auflage

brosch. Mk. 1.20.

Das deutsche Drama der Gegenwart

mit 25 Bildbeilagen und 117 Textillustrationen

von Rudolf Lothar

brosch. Mk. 10.—, geb. Mk. 12.—

Nach seiner Geschichte des deutschen Dramas der Gegenwart muß Lothar fortan zu unsern besten Kritikern gerechnet werden. Er hat das, was den meisten Theaterkritikern fehlt: Fernblick und Kenntnis der Weltliteratur, betrachtet demnach jedes der Betrachtung überhaupt werte Drama nicht nur als eine flüchtige Erscheinung vom Tage, vielmehr als ein Glied in der großen Kette, die bei den engen Beziehungen aller Literaturen miteinander das europäische Drama fast wie eine künstlerische Einheit zusammenschließt. Freunde des Theaters werden in dem, übrigens prächtig ausgestatteten Werke Lothars reiche Belehrung finden und es für einen gewissenhaften Wegweiser auch da erkennen, wo sein Werturteil von dem des Lesers abweicht.

„Hamburger Fremdenblatt."

. . . . der große, herzliche Anteil, den er am Theater nimmt, sichert Lothar seine Leser, auch wenn er es weniger meisterlich verstünde, über jeden und jedes ein kräftig Wörtlein zu sagen. Ich glaube: genug der Andeutungen. Eine Anzeige soll nicht alle Weinbeeren aus dem Kuchen herausfingern. Man nehme nur das Werk selber und habe seine Freude daran. Man ist nicht fertig damit, wenn man es gelesen und seine — einen Hauptreiz des Buches bildenden — Bilder besehen hat.

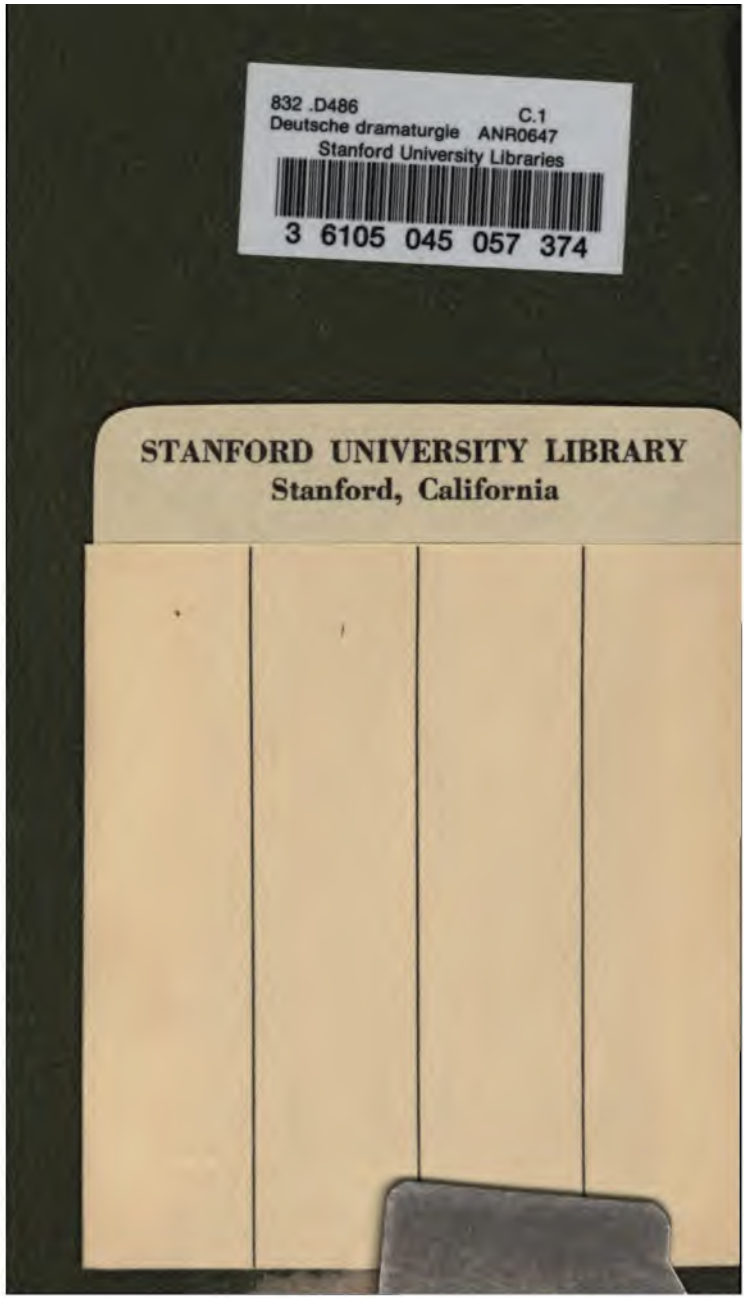
Es ist ein gutes Buch, denn es hat Gedanken und Mut und weckt auch des Lesers Gedanken und auch seinen Mut.

Und eine Eigenschaft hat Lothar, eine köstliche, und da sei unser Schlußwort: den süßen, kecken Plauderton des Wiener Schnabels, den hat er, als ob er ein richtiges Wiener Kind wär'. Universitätsprofessor R. Meringer i. d. „Neuen Freien Presse."

Sehr zu rühmen sind insbesondere die Ausführungen Lothars über die Weltanschauung eines Ibsen, eines Björnson. Und verdienstlich dünkt es mich, daß nach ihm das Kunstwerk immer gleichzeitig Wahrheit und Dichtung sein müsse. Man sieht da überhaupt einen rüstigen, flink zugreifenden Verstand am Werk.

Dr. J. Gans von Eudassy im „Hamb. Korrespondent."

Druck von Mänicke & Jahn, Rudolstadt.


832 .D486 C.1
Deutsche dramaturgie ANR0647
Stanford University Libraries
3 6105 045 057 374
STANFORD UNIVERSITY LIBRARY
Stanford, California